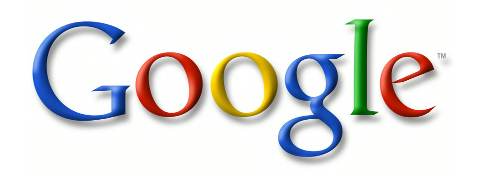
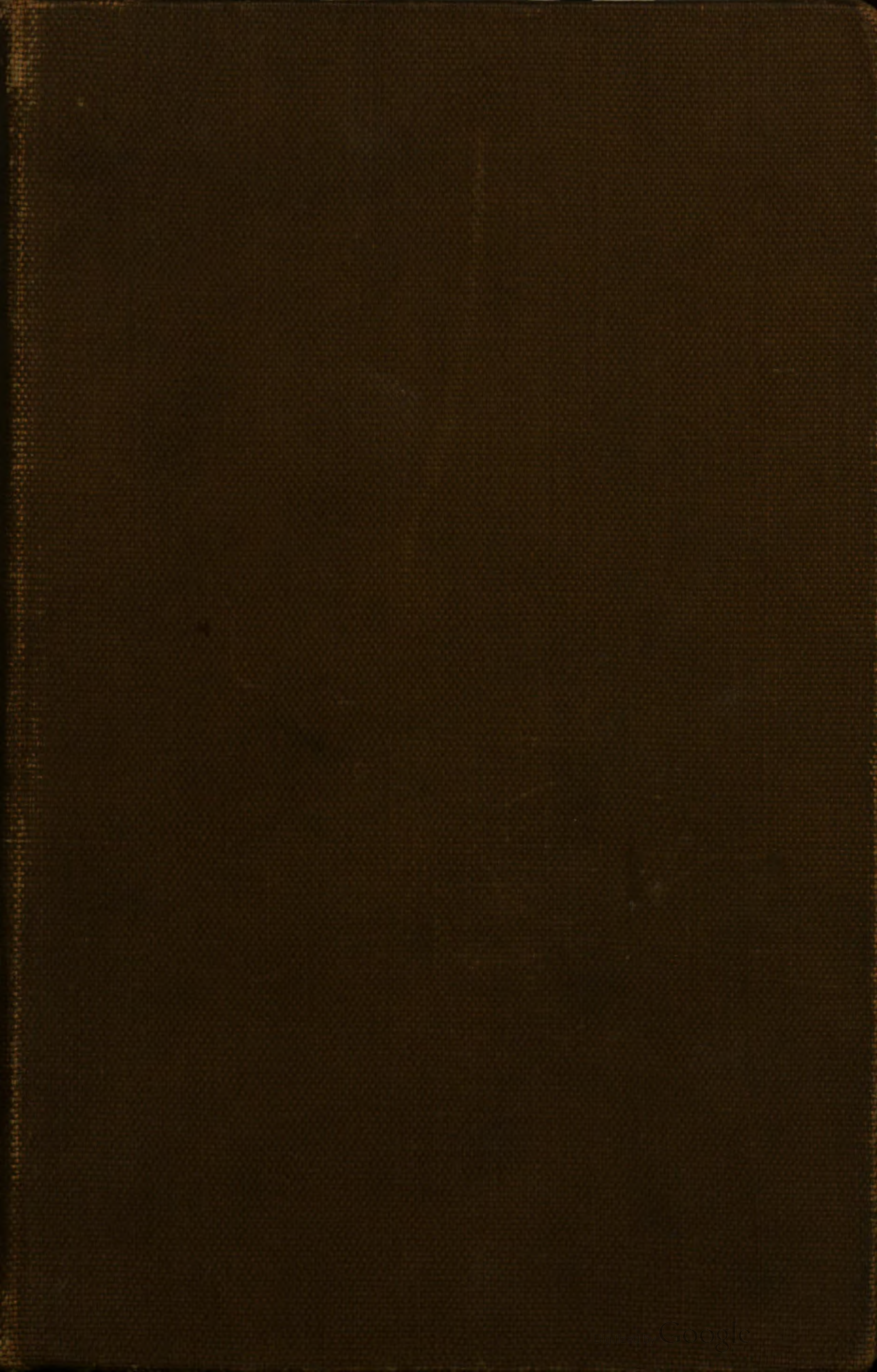





UNIVERSITY OF IOWA
3 1858 034 862 866

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXIX.

DAS VERHÄLTNIS THOMAS MIDDLETON'S ZU SHAKSPERE.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

DAS VERHÄLTNIS THOMAS MIDDLETON'S ZU SHAKSPERE.

VON

DR. HUGO JUNG.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

Inhalt.

Benützte Literatur.

a) Texte.

The Works of Thomas Middleton, with some Account of the Author, and Notes. By the Rev. A. Dyce, 5 vols. 1840.

The Works of Thomas Middleton (with Introduction and Notes). Edited by A. H. Bullen, 8 vols. 1885.

The Best Plays of Thomas Middleton. Ed. by Havelock Ellis, with an Introduction by A. C. Swinburne. Mermaid Series, 2 vols. 1887.

Dodsley's Old English Plays 1816: vol. IV und V, und 1875 (Hazlitt): vol. XIII.

Pseudo-Shakspere'sche Dramen. Herausgeg. von Dr. N. Delius, Elberfeld. 1854—74.

The doubtful Plays of William Shakspeare, with Glossarial and other Notes by William Hazlitt, London. 1887 (*The Puritan* enthaltend).

Six Old Plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure. etc. 2 vols. London. 1779.

The Works of Ben Jonson, in Nine Volumes. With Notes etc. by W. Gifford. London. 1816.

Thomas Kyd's Spanish Tragedy, herausgeg. von J. Schick. Kritischer Text und Apparat. Berlin. 1901.

Für Shakspere:

The Third Variorum Edition (Boswell's Malone). 20 vols. London. 1821.

A New Variorum Edition. Ed. by H. H. Furness, Philadelphia.

The Tragedy of Macbeth: According to the First Folio. By Allan Park Paton. Hamnet Edition. Edinburgh. 1877.

Die Shakspere-Ausgaben von:

Alexander Dyce, 1857, 9 vols.

Clark and Wright *(Cambridge Edition)*, 1863—66, 9 vols.

Für die Zitate:

The Globe Edition, Clark and Wright, London. 1895.

b) Historisches und Kritisches:

Boas, F. S.: *Shakspere and his Predecessors.* London. 1896.

Brandes, Georg: *William Shakespeare.* London. 1897.

Delius, Nicolaus: *Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth,* in *Shakespeare-Jahrbuch* vol. XX. p. 69.

Dowden, Edward: *Shakspere: A critical study of his Mind and Art.* London. 1875.

Encyclopaedia Britannica, Band XVI der 9. Ausgabe: Artikel über *Thomas Middleton.*

Fischer, Rudolf: *Thomas Middleton,* in der *Festschrift zum VIII. Allg. Deutsch. Neuphilologentage.* Wien. 1898.

Fleay, F. G.: *A Biographical Chronicle of the English Drama,* 2 vols. London. 1891.

— —: *Shakespeare Manual.* London. 1876.

Foth, K.: *Shakespeare's Maß für Maß und die Geschichte von Promos und Cassandra,* in *Shakespeare-Jahrbuch* vol. XIII. p. 163.

Garnett, Richard: *The Date of Macbeth,* im *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft,* Bd. XXXIX. S. 222 f.

Herford, C. H.: *Thomas Middleton,* im *Dictionary of Nat. Biog.,* 1894.

Hofmiller, Josef: *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur.* Dissertation. Freising. 1901.

Lamb, Charles: *Specimens of English Dramatic Poets.* 1835.

Langbaine, Gerard: *An Account of the English Dramatick Poets.* Oxford. 1691.

Lee, Sidney: *A Life of William Shakespeare.* Fourth Edition. London. 1899.

Murray, James A. H.: *A New English Dictionary on Historical Principles etc.* Oxford. 1887.

Nares, Robert: *Glossary,* ed. Halliwell and Wright, London. 1859.

Rapp, Moriz: *Studien über das englische Theater.* Tübingen. 1862.

Schelling, Felix E.: *The English Chronicle Play.* New York. 1902.

Schmidt, Alex.: *Sacherklärende Anmerkungen zu Shakespeare's Dramen.* Danzig. 1842.

— —: *Shakespeare-Lexicon.* 1874 und 1875.

Spalding, Th. A.: *On the Witch-Scenes in Macbeth. New Shakspere Society's Transactions* 1877—79.

Swinburne, A. Ch.: *Thomas Middleton, The Nineteenth Century,* vol. XIX[a].

Vischer, Friedrich Theodor: *Shakespeare-Vorträge.* Stuttgart. 1899. 1900.

Ward, A. W.: *A History of English Dramatic Literature,* 3 vols. London. 1899.

Wiggin, Pauline G.: *An Inquiry into the Authorship of the Middleton-Rowley Plays.* Boston. 1897.

Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakspere.

Die Entwicklung des englischen Dramas vor Shakspere mit der machtvoll zur Höhe stürmenden Klimax in Shakspere selber ist seit langem Gegenstand sorgfältigster Forschung und gründlichsten Studiums. Nicht ganz so günstig bedacht sind bis jetzt die Zeitgenossen und Epigonen des größten der Elisabethaner. Was diese Shakspere, Shakspere ihnen verdankt, ist im einzelnen noch nicht genügend erforscht, das Bild der Literatur jener Zeit also noch nicht so durchsichtig als wünschenswert sein muß.

Ein Stiefkind der Literaturgeschichte nennt Rudolf Fischer [1]) den ca. 1570 als Londoner Kind geborenen Dramatiker Thomas Middleton in seiner Studie über diesen Dichter, die in äußerst geistvoller Weise den Entwicklungsgang Middleton's als Dramatiker durch Analysierung seiner dramatischen Technik festzulegen sucht.

Über Middleton's Leben wissen wir sehr wenig: schon das Jahr seiner Geburt (ca. 1570) steht nicht sicher fest. Daß er eine Zeitlang an einer der beiden Universitäten, wahrscheinlich Cambridge, studierte, scheint aus zahlreichen Anspielungen in seinen Dramen mit Sicherheit hervorzugehen. Von den beiden 'Thomas Middleton', die in den Jahren 1593 und 1596 Mitglieder von Gray's Inn wurden, scheint der erstere unser Dichter zu sein. Wahrscheinlich um das Jahr 1603 verheiratete sich Middleton, ca. 1623 ein zweites Mal.

---

[1]) Fischer, *Thomas Middleton*, in der *Festschrift z. VIII. Allgem. D. Neuphil.-Tage. Wien 1898.*

Die früheste Erwähnung des Dichters findet sich in Henslowe's *Diary* (ed. Collier, p. 221): ein Eintrag vom 22. Mai 1602 nennt Middleton mit Munday, Drayton, Webster und einigen anderen als *joint author* für ein Drama *Caesar's Fall*. Ebenfalls Henslowe verdanken wir die Angabe, daß Middleton einen Prolog und Epilog zu Greene's *Friar Bacon*, mit Dekker, Drayton, Webster und Munday zusammen ein Stück *Two Harpies*, und, zum erstenmal als selbständiger Autor, eine Tragödie *Randall, Earl of Chester* verfaßt habe. Alle diese Angaben fallen in das Jahr 1602, in dem auch Middleton's erstes erhaltenes Stück, *Blurt, Master-Constable*, im Druck erschien.

Zu einiger Popularität scheint Middleton indes erst um das Jahr 1607 gelangt zu sein: der Umstand, daß in diesem Jahr vier Dramen des Dichters auf einmal, im Jahr 1608 zwei weitere, gedruckt oder licensiert wurden, deutet darauf hin.

Im Jahr 1620 erhielt Middleton die Stelle eines 'Chronologer to the City of London and Inventor of its honourable entertainments', das Amt, das nach seinem 1627 erfolgten Tode auf Ben Jonson überging.

Das einzige allgemeiner bekannte Datum aus Middleton's Leben ist das Jahr 1624, in dem sein politisch-satirisches Drama '*A Game at Chess*' an neun aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt, dann aber, nach einigen für die Person Middleton's bedrohlichen Anzeichen, die sich aber glücklich lösten, durch die Behörde konfisziert wurde.

Außer den 24, mit *The Puritan* und *The Honest Whore I. P.* 26, Dramen, von denen wir Kunde haben, schrieb Middleton noch zwei Masken, *The Inner-Temple Masque* und, mit William Rowley zusammen, *The World Tost at Tennis*, sodann eine Reihe von *City pageants*, ein langwieriges Gedicht *The Wisdom of Solomon Paraphrased; Micro-Cynicon, Six Snarling Satires* und zwei Prosasatiren *The Black Book* und *Father Hubburd's Tales*. Des Dichters Werke gerieten nach seinem Tode allmählich in Vergessenheit: nur drei seiner Stücke (*A Trick to Catch the Old One, The Widow* und *The Changeling*) wurden nach der Restauration wieder aufgeführt; und am Anfang des 18. Jahrhunderts waren seine Werke so gut wie ver-

schollen. Das Erscheinen von *Dodsley's Old Plays* im Jahre 1744 brachte auch Middleton's Dramen wieder auf den Plan, und mit der Auffindung des Manuskriptes von *The Witch* im Jahre 1778 wird der Name Middleton's wieder ein viel genannter. Von den äußeren Beziehungen des Dichters zu den bedeutenden unter seinen Zeitgenossen wissen wir nicht mehr als über sein Leben: Thomas Heywood zählt ihn, ohne jedes schmückende Beiwort, unter den bekannten Dramendichtern seiner Zeit auf. Ben Jonson, in seinen *Conversations*, nennt ihn 'a base fellow', ein hartes Urteil, das, in unseren Tagen, kein geringerer als Algernon Charles Swinburne [1]) mit einer begeisterten Preisung des Dichters wohl wieder ausgeglichen hat.

Als Mitarbeiter Middleton's sind bekannt: vor allem William Rowley (für die Stücke *A Fair Quarrel*, *The Old Law*, *The Spanish Gipsy*, *The Changeling* und die Maske *A World Tost at Tennis*); Thomas Dekker (für *The Roaring Girl* und den 1. Teil von *The Honest Whore*), und, für die verloren gegangenen Stücke *Caesar's Fall* und *Two Harpies*, noch einige andere.

Bullen (I, LXXIX seines *Middleton*) vermutet, daß Middleton auch an einigen Stücken von Beaumont und Fletcher beteiligt war.

Äußere Beziehungen Middleton's zu Shakspere sind nicht aufgefunden worden. Die inneren Beziehungen dagegen sind vielfache und bedeutsame, alle jedoch durchaus einseitiger Natur: in Shakspere's Werken findet sich nicht eine einzige Stelle, die eine Abhängigkeit von Middleton vermuten ließe; umgekehrt ist dies jedoch erstaunlich häufig der Fall: es bietet sich daher die einfache Methode, die Dramen Middleton's nacheinander auf ihre Abhängigkeit von Shakspere zu prüfen.

Ich folge dabei im großen und ganzen der chronologischen Ordnung, die Rudolf Fischer in seiner Studie über Middleton aufzustellen versucht hat.

Das erst 1661 gedruckte Drama

---

[1]) Swinburne, *Thomas Middleton* in *Nineteenth Century* vol. XIX[a], und in seiner Einleitung zur Mermaid Series.



(1.) 'The Mayor of Queenborough.'

wird allgemein als ein ganz frühes Stück des Dichters angesehen.

Ward (II, 499) und Rudolf Fischer (S. 113 der *Festschrift*) führen es, ohne die Stütze eines äußeren Kriteriums, als das erste der erhaltenen Dramen auf. Die Unselbständigkeit, die in dem Stücke herrscht, spricht sehr zu Gunsten dieser Annahme, wenngleich bei einem Dichter wie Middleton dieser Gesichtspunkt vielleicht nicht unbedingt maßgebend sein darf. "From the introduction of an individual as a chorus" sagt Dyce I, 122 seines *Middleton*, "and of dumb shows (such as we find in *Pericles*, and other dramas of an early date), we may gather that this piece was among the author's first attempts at dramatic composition." — Raynulph Higden, der Autor des *Polychronicon* (Middleton's Quelle für den politischen Teil seiner Fabel), begleitet, wie Gower im *Pericles*, als geistiger Nährvater den Gang der Handlung mit erläuternden Worten.

Fleay (vol. II. p. 104 seines *Chronicle*) hält den *Mayor of Qu.* für die Umarbeitung eines älteren Stückes *Hengist* (Henslowe 1597), das wiederum mit einem *Vortiger* von 1596 identisch sein soll.

Die Reminiscenzen an Shakspere in dem Stück, wie es uns vorliegt, sind vielfache und wesentliche: Gleich die 1. Scene des I. Akts ist kaum etwas anderes als ein Ausschnitt aus Shakspere's *Richard III.*:

Vortiger, der eben (vor Beginn des Stücks) die Menge vergeblich für die Erwählung seiner Person zum König einzunehmen versucht hat, betritt, die Krone in Händen, die Bühne mit den zornigen Worten (Dyce I, 126):

Will that wide-throated beast, the multitude
Never leave bellowing? Courtiers are ill
Advisèd when they first make such monsters.
How near was I to a sceptre and a crown!
Fair power was even upon me; my desires
Were casting glory, till this forkèd rabble,

With their infectious acclamations,
Poison'd my fortunes for Constantine's sons.
Well, though I rise not king, I'll seek the means
To grow as near to one as policy can,
And choke their expectations.

Enter Devonshire and Stafford.

Now, good lords,
In whose kind loves and wishes I am built
As high as human dignity can aspire,
Are yet those trunks, that have no other souls
But noise and ignorance, something more quiet?
Dev. Nor are they like to be, for aught we gather:
Their wills are up still; nothing can appease them.

In der 7. Scene des III. Akts von Shakspere's *Richard III.* ereifert sich Gloucester über die stillschweigend protestierende Menge: auch er will, wie Vortiger, die Krone. Die Situation ist die gleiche; bei Middleton protestiert die Menge durch Lärm, bei Shakspere durch Stillschweigen; bei beiden wird der Hergang nicht dargestellt, sondern erzählt:

Gloucester (A. III. Sc. 7, 1):

How now, my lord, what say the citizens?
Buckingham. Now, by the holy mother of our Lord,
The citizens are mum and speak not a word.

Weiter unten, Zeile 42:

Glou. What tongueless blocks were they! would they not speak?
Buck. No, by my troth, my lord.

Also auch eine wörtliche Reminiscenz: *block* und *trunk* macht in diesem Falle wohl keinen Unterschied.

Die sich daran anschließenden Scenen in beiden Dramen sehen sich wirklich auffallend ähnlich: in beiden wird ein Prinz (Constantius — Gloucester) durch einen Heuchler (Buckingham — Vortiger) bewogen, die Königskrone anzunehmen. Daß die Frömmigkeit des Constantius echt, die Gloucester's erheuchelt ist, ändert an der Ähnlichkeit des Effekts beider Scenen nicht viel.

Ich will den Passus aus Middleton ganz hierhersetzen,

weil er kaum etwas anderes als ein Konglomerat aus Shakspere ist:

(Dyce I, 127)

Enter Constantius in the habit of a monk, attended by Germanus and Lupus (two monks): *as they are going into the monastery, Vortiger stays them.*

Vort. *Vessels of sanctity, be pleas'd a while*
To give attention to the general peace,
Wherein heaven is serv'd too, though not so purely.
Constantius, eldest son of Constantine,
We here seize on thee *f o r t h e g e n e r a l g o o d,*
A n d i n t h y r i g h t o f b i r t h.
Const. *On me! for what, lords?*
Vort. *The kingdom's government.*
Const. *O powers of blessedness,*
Keep me from growing downwards into earth again!
I hope I'm further on my way than so. —
Set forwards!
Vort. *You must not.*
Const. *How!*
Vort. *I know your wisdom*
Will light upon a way to pardon us,
When you shall read in every Briton's brow
The urged necessity of the times.
Const. *What necessity can there be in the world.*
But prayer and repentance? and that business
I am about now.
Vort. *Hark, afar off still!*
We lose and hazard much. — Holy Germanus
And reverend Lupus, with all expedition
Set the crown on him.
Const. *No such mark of fortune*
Comes near my head.
Vort. *My lord, we're forc'd to rule you.*
Const. . . . . . . *On these knees,* [*Kneeling.*
Harden'd with zealous prayers, I entreat you
Bring not my cares into the world again!

. . . .

Vort. *Good my lord,*
I know you cannot lodge so many virtues,
But patience must be one. As low as earth
[Kneeling with Devonshire and Stafford.
We beg the freeness of your own consent,
Which else must be constrain'd . . . . .
Const. *Were't but my death, you should not kneel so long for't.*
Vort. *'Twill be the death of millions if you rise not,*
And that betimes too. — Lend your help, my lords,
For fear all come too late.
[They rise and raise Constantius.

Weiter unten (S. 129 **bei Dyce**):

Const. *Did not great Constantine, our noble father,*
Deem me unfit for government and rule,
And therefore preas'd me into this profession?
Which I 've held strict, and love it above glory.
Nor is there want of me: yourselves can witness,
Heaven hath provided largely for your peace,
And bless'd you with the lives of my two brothers:
Fix your obedience there, leave me a servant.
[They put the crown on the head of Constantius.
All. *Long live Constantius, son of Constantine,*
King of Great Britain!

Nun lese man die 7. Scene des III. Akts von Shakspere's *Richard III.*

Die Einleitung mit Gloucester's zornigen Worten kehrt getreulich bei Middleton wieder (s. o.).

Weiter (ich greife nur die wichtigsten Stellen heraus):

Zeile 60, Catesby zu Buckingham:

My lord, he doth entreat your grace
To visit him to-morrow or next day:
He is within, with two right reverend fathers,
Divinely bent to meditation;
And in no wordly suit would he be moved,
To draw him from his holy exercise.

Buck. Return, good Catesby, to thy lord again;
Tell him, myself, the mayor and citizens,
In deep designs and matters of great moment,
No less importing than our general good[1])
Are come to have some conference with his grace.

Dann Zeile 95:

'Enter Gloucester aloft between two Bishops'.

Ein Prinz in frommer Andacht zwischen zwei Männern der Kirche:

'Enter Constantius in the habit of a monk, attended by Germanus and Lupus' &c. (s. o.).

Weiter, Zeile 117, Buckingham:

Then know, it is your fault that you resign
The supreme seat, the throne majestical,
The scepter'd office of your ancestors,
Your state of fortune and your due of birth,
The lineal glory of your royal house,

. . . .

Your right of birth, your empery, your own.

In der heuchlerischen Antwort Gloucester's, Zeile 165:

But God be thanked, there's no need of me,
And much I need to help you, if need were;
The royal tree hath left us royal fruit.[2])

Die Scene schließt bei Shakspere (Z. 239):

Buck. Then I salute you with this kingly title:
Long live Richard, England's royal king!
May. and Cit. Amen &c.

---

[1]) *'Vortiger. Constantius, eldest son of Constantine,*
We here seize on thee for the general good,
And in thy right of birth.'

Dyce I. 127 (s. o.).

[2]) Constantius:

Nor is there want of me: yourselves can witness,
Heaven hath provided largely for your peace,
And bless'd you with the lives of my two brothers

Dyce I, 129 (s. o.).

Bei Middleton:

[They put the crown on the head of Constantius.
All. Long live Constantius, son of Constantine,
King of Great Britain!

Man sieht, Middleton hat diese Dinge ganz plan aus Shakspere abgeschrieben.

Aber noch andere Shakspere'sche Dramen tauchen im 1. Akt des *Mayor of Qu.* auf: ein Charakter aus der Lancaster-Tetralogie hat seinen Weg in Middleton's Stück gefunden, und (was für die Datierung des *Mayor of Qu.* in Betracht kommt) eine Wort- und Situationsreminiszenz aus dem *Lear*.

Shakspere's Henry VI. versäumt über frommen Betrachtungen seine Herrscherpflichten:

What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.

Nicht Shakspere's schwacher Monarch spricht jedoch diese Worte, sondern Middleton's apathischer Constantius (Dyce I, 127). Einer der augenfälligsten Züge im Wesen Heinrichs VI. ist damit ausgesprochen. Nur einige Stellen aus der umstrittenen Historie zur Illustrierung: III, 1, 65 des 1. Teiles:

King. Uncles of Gloucester and of Winchester,
The special watchmen of our English weal,
I would prevail, if prayers might prevail,
To join your hearts in love and amity.

III, 3, 31 des 2. Teiles:

King. Forbear to judge, for we are sinners all.
Close up his eyes and draw the curtain close;
And let us all to meditation.

Desgleichen IV, 6, 38 des 3. Teiles:

King Henry. Warwick and Clarence . . . . .
I make you both protectors of this land,
While I myself will lead a private life
And in devotion spend my latter days,
To sin's rebuke and my Creator's praise.

Der Charakter von Middleton's Constantius ist mit dem

einen Zug, der in den drei angeführten Stellen aus Shakspere's Historie zu Tage tritt, umgrenzt. Die Zeichnung Heinrich's VI. ist ja sehr mannigfach und fein schattiert.

Middleton tut das öfter: er greift einen Zug aus einem Charakter, einer Scene, einer Situation heraus und bringt ihn verstärkt, oft vergröbert infolgedessen und übertreibend.

Um dies für den vorliegenden Fall ausreichend zu illustrieren, müßte ich freilich alles, was Constantius spricht, hierhersetzen. Die äußerlich greifbarste Reminiscenz bieten die erschrockenen Worte, die König Heinrich gegen den Vorschlag zu seiner Verheiratung spricht:

1. Henry VI. Act V. Sc. 1.

King. Marriage, uncle! alas, my years are young!
And fitter is my study and my books
Than wanton dalliance with a paramour.
Yet call the ambassadors; and, as you please,
So let them have their answers every one:
I shall be well content with any choice
Tends to God's glory and my country's weal.

Vergleiche (Dyce I, 138):

Vortiger. My lord.
Constantius. Again?
Vort. . . . . . . you must forthwith
Settle your mind to marry.
Const. How! to marry?
Vort. And suddenly, there's no pause to be given;
The people's wills are violent, and covetous
Of a succession from your loins.
Const. From me
There can come none: a profess'd abstinence
Hath set a virgin seal upon my blood,
And alter'd all the course; the heat I have
Is all enclos'd within a zeal to virtue,
And that's not fit for earthly propagation.
Alas, I shall but forfeit all their hopes!
I'm a man without desires, tell them.

Die Reminiscenz aus Shakspere's *Lear*, die ich schon oben erwähnte, ist eine doppelte:

In der erschütternden letzten Scene des IV. Akts von *King Lear* sagt Cordelia zu ihrem wahnsinnigen Vater:

Sir, do you know me?

Lear. You are a spirit, I know: when did you die?

Cordelia (weinend). *Still, still, far wide!*

Und gleich darauf (7 Zeilen weiter unten) kniet sie vor ihm nieder und sagt:

Cord. O, look upon me, sir,
And hold your hands in benediction o'er me;
No sir, you must not kneel.

Der Vater kniet, statt segnend zu erhören, zu seinem Kinde nieder: Lear und Cordelia liegen also nebeneinander auf den Knien.

In der 1. Scene des *Mayor of Qu.* sagt Constantius (Dyce I, 127):

What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.

Vortiger, kopfschüttelnd:

Hark, afar off still!

Zehn Zeilen weiter unten bittet Constantius die ihn nötigenden Lords auf den Knien, ihm nicht die Krone aufzuzwingen:

On these knees
[Kneeling.
Harden'd with zealous prayers, I entreat you
Bring not my cares into the world again!

Doch diese:

As low as earth
[Kneeling with Devonshire and Stafford.
We beg the freeness of your own consent,
Which else must be constrain'd . . . . .

(s. o., wo der ganze Passus im Zusammenhang zitiert ist).

Hier also, wie im *Lear*, der Angeflehte kniend neben dem Flehenden. Der Effekt, den dieses Bild auf der Bühne macht, ist es, was Middleton entlehnt hat. Eine Reminiscenz dieser Art wiegt schwerer, als die selbst wörtliche Entlehnung einer Phrase u. dergl.: Um den Inhalt,

um das, was man bei einer Novelle den „Falken“ nennt, handelt es sich, ins Kleine übertragen, in einem Fall wie dem vorliegenden. Middleton hat, wie wir sehen werden, einen solchen Raub öfters, oft an Shakspere begangen.

Wenn nur das *Hark, afar off still* in dieser Scene sich fände, müßte man es wohl auf Rechnung des Zufalls setzen, denn die Situationen in den fraglichen Scenen sind, im Zusammenhang genommen, total voneinander verschiedene, aber die Zweizahl der Reminiscenzen in (bei beiden Stücken) einer und derselben Scene schließt den Zufall aus. Zudem kehrt einer der beiden Züge in der 2. Scene des I. Aktes von *The Mayor of Qu.* noch einmal wieder:

Eine Reihe von Bittstellern kommen mit ihren Gesuchen zu Constantius als zu ihrem König (Dyce I, 136):

Button-maker. Let us all kneel together; 'twill move pity:
I've been at the begging of a hundred suits.
[All the petitioners kneel.
Constantius. How happy am I in the sight of you!
Here are religious souls, that lose not time:
With what devotion do they point at heaven,
And seem to check me that am too remiss!
I bring my zeal among you, holy men:
If I see any kneel, and I sit out
[Kneels.
That hour is not well spent . . . . . .
Butt. Here's his petition and mine, if it like your grace.
[Giving petitions.
Grazier. Look upon mine, I am the longest suitor;
I was undone seven years ago.
Const. [rising with the others] You 've mock'd
My good hopes. Call you these petitions?
Why, there's no form of prayer among them all.

Hier kommt der Komödiendichter in Middleton zum Vorschein. Die Scene wirkt von der Bühne herab sicherlich mit voller Komik. Die Tatsache, daß Middleton einen entlehnten Zug mehrere Male benützt, steht, wie wir sehen werden, nicht vereinzelt. „Middleton als Nachahmer und Experimentator“ überschreibt Rudolf Fischer des Dichters

1. Periode. Und dazu stimmt dieser 1. Akt wohl vollständig. Hat es Middleton doch fertig gebracht, auf einer halben Seite drei Stücke von Shakspere zu verwerten (I, 127 bei Dyce): Die dramatische Situation aus *Richard III.*, den Charakter des Constantius frei nach Heinrich VI. und die Reminiscenz aus dem *Lear*.

Nach 1605 wird die überlieferte Fassung des 1. Akts des *Mayor of Qu.* also entstanden sein; denn die Anklänge an den *Lear* gehören nicht einer eventuellen Überarbeitung vor dem Druck (1661), sondern ganz sicher Middleton: sie sind typisch für ihn: ein erschütternder poetischer Zug (das Niederknien Lear's zu seiner vor ihm knienden Tochter) erst abgeschwächt und dann ins Komische gewendet. Desgleichen wird man für den Ausschnitt aus *Richard III.* und die Entlehnung aus *Henry VI.* ohne weiteres Middleton ansprechen dürfen: *Richard III.* mindestens hat zu Shakspere's Zeit kaum einer so gut gekannt wie er. Der ganze 1. Akt des *Mayor of Qu.* ist also wohl, wie er uns vorliegt, von Middleton. Es ist somit ziemlich wahrscheinlich, daß die Middleton'sche Fassung des ganzen Stückes nach 1605 anzusetzen ist.

Die letzte Scene des *Mayor of Qu.* hat auch zweifellos durch die abschließenden Worte aus Shakspere's *Richard III.* ihre Prägung erhalten: hier wie dort die Niederlage des Usurpators, der Ausblick auf das gerettete Gemeinwesen und auf kommende friedliche Zeit:

Richard III. V, 5:

Alarum. Enter Richard and Richmond; they fight. Richard is slain. Retreat and flourish. Reenter Richmond, Derby bearing the crown, with divers other Lords.

Richm. God and your arms be praised, victorious friends:
The day is ours, the bloody dog is dead.

Weiter unten, Zeile 35:

Richmond. Abate the edge of traitors, gracious Lord,
That would reduce these bloody days again,
And make poor England weep in streams of blood!
Let them not live to taste this land's increase
That would with treason wound this fair land's peace!

Now civil wounds are stopp'd, peace lives again:
That she may long live here, God say amen!

[*Exeunt.*

Bei Middleton (Dyce I, 220):

Enter Devonshire, Stafford, and Soldiers, with Hengist prisoner . . . . . .

Devonshire. My lord, to make that plain which now I see
Fix'd in astonishment; the only name
Of your return and being, brought such gladness
To this distracted kingdom . . . . . .
. . . . . . 'twas our happiness
To intercept this monster of ambition,
Bred in these times of usurpation,
The rankness of whose insolence and treason
Grew to such height, 'twas arm'd to bid you battle:
Whom, as our fame's redemption, on our knees
We present captive.

Die Scene schließt (Dyce I, 221):

Aurelius . . . . Lead him out:
And when we have inflicted our just doom
On his usurping head, it will become
Our pious care to see this realm secur'd
From the convulsion it hath long endur'd.

[*Exeunt omnes.*

Noch zwei weitere Stücke müssen für den *Mayor of Qu.* zitiert werden:

In der 1. Scene des 5. Akts sagt der zweite 'player' (Dyce I, 201):

We are, sir; comedians, tragedians, tragicomedians, comitragedians, pastorists, humorists, clownists, satirists.

Die Aufzählung der Dramengattungen im *Hamlet* (II, 2, 415: Polonius) ist hier sicher das Vorbild: die Reminiscenz aus dem *Lear* (s. o.) bedingt ja eine spätere Datierung des Stückes.

In der 3. Scene des IV. Aktes endlich heißt es (Dyce I, 197):

Vortiger: Methinks, the murder of Constantius
Speaks to me in the voice of't.

Dazu bemerkt Reed:

"Shakspere seems to have imitated this in *The Tempest*" III, 3, 95:

O, it is monstrous! monstrous!
Methought, the billows spoke, and told me of it;
The winds did sing it to me; and the thunder,
That deep and dreadful organ-pipe, pronounc'd
The name of Prosper.

"The date of *The Tempest* must be settled before we can determine whether Shakspere or Middleton was the imitator", fügte Dyce (I, 197) hinzu. Das Datum des *Mayor of Qu.* ist viel unsicherer als das des 'Sturms'. Doch ist man nicht unbedingt genötigt, die Ähnlichkeit der beiden Stellen durch Nachahmung zu erklären; es kann hier auch zufällige Übereinstimmung vorliegen:

The voice of it ist bei Middleton die Enttäuschung und Demütigung Vortiger's, bei Shakspere sind es Wind und Wellen, die zum Verbrecher sprechen. Im 'Sturm' wird der Name Prospero's überdies von Ariel tatsächlich ausgesprochen. Die Ähnlichkeit ist also ziemlich gering.

Das erste (1602 durch Druck) bezeugte Middleton'sche Stück, also wohl überhaupt das früheste unter den erhaltenen Dramen des Dichters, ist das Schauspiel

(2.) 'Blurt, Master-Constable'.

Es ist das unselbständigste Stück, das Middleton gemacht hat: die klarsten Reminiscenzen aus Shakspere in weit über der Hälfte aller Scenen.

Zu nennen sind:

Love's L. L., *Romeo*, *Much Ado* und *Meas. f. M.*

Mit einer Wortschlacht, bei der Beatrice-Violetta präsidiert, setzt das Stück ein: die Herren sind, wie in *Much Ado*, eben aus dem Krieg zurückgekommen; es ist also willkommener Stoff zu Sticheleien in Hülle vorhanden:

(Dyce I, 228):

Hippolito . . . . . I have seen more men's heads spurned up and down like footballs at a breakfast, after the hungry cannons

had picked them, than are maidenheads in Venice. and more legs of men served in at a dinner than ever I shall see legs of capons in one platter whilst I live.

First Lady. Perhaps all those were capon's legs you did see.

Virgilio. Nay, mistress, I'll witness against you for some of them.

Violetta. I do not think, for all this, that my brother stood to it so lustily as he makes his brags for.

Third Lady. No, no, these great talkers are never great doers.

Viol. Faith, brother, how many did you kill for your share?

Hip. Not so many as thou hast done with that villanous eye by a thousand.

Viol. I thought so much; that's just none.

Camillo. 'Tis not a soldier's glory to tell how many lives he has ended, but how many he has saved: in both which honours the noble Hippolito had most excellent possession . . . . He went from you a worthy gentleman; he brings with him that title that makes a gentleman most worthy, the name of a soldier . . . . . . but, because his own ear dwells so near my voice, I will play the ill neighbour, and cease to speak well of him.

Man vergleiche damit die erste Scene von Shakspere's *Much Ado:*

Unter anderem, Zeile 42:

Beatrice. I pray you, how many hath he killed and eaten in these wars? But how many hath he killed? for indeed I promised to eat all of his killing.

Leonato. Faith, niece, you tax Signior Benedick too much; but he'll be meet with you, I doubt it not.

Messenger. He hath done good service, lady, in these wars.

Beat. You had musty victual, and he hath holp to eat it: he is a very valiant trencher-man; he hath an excellent stomach.

Mess. And a good soldier too, lady.

Beat. And a good soldier to a lady: but what is he to a lord?

Mess. A lord to a lord, a man to a man; stuffed with all honourable virtues.

Beat. It is so, indeed: he is no less than a stuffed man: but for the stuffing, — well, we are all mortal.

Auch im weiteren Verlauf der Scene treibt Shakspere's Beatrice ihr Wesen:

(Dyce I, 230):

Second Lady .... I have heard that some men have died for love.

Violetta. So have I, but I could never see't. I'd ride forty miles to follow such a fellow to church; and would make more of a sprig of rosemary at his burial, than of a gilded bride-branch at mine own wedding.

Camillo. Take you such delight in men that die for love?

Viol. Not in the men, nor in the death, but in the deed. Troth, I think he is not a sound man that will die for a woman; and yet I would never love a man soundly, that would not knock at death's door for my love.

Die beiden Scenen sodann, in denen der Master-Constable und sein Gehilfe Slubber auftreten, sind nichts weiter als eine Umschreibung der Scenen III, 3 und IV, 2 in *Much Ado*, in denen Dogberry und Verges agieren. In der 2. Sc. des I. Akts von *Blurt, M.-C.* (Dyce I, 237 ff.):

Enter from the house Blurt and Slubber.

Blurt. Here dwells the constable. — Call assistance, give them my full charge, raise, if you see cause. — Now, sir, what are you, sir?

Pilcher. Follower to that Spanish-leather gentleman.

Blurt. And what are you, sir, that cry out upon me? ....

Lazarillo. Most clear Mirror of Magistrates, I am a servitor to god Mars.

Blurt. For your serving of God I am not to meddle: why do you raise me? ...... I am (for a better) the duke's own image, and charge you, in his name, to obey me.

Laz. I do so.

Blurt. I am to stand, sir, in any bawdy-house, or sink of wickedness. I am the duke's own grace, and in any fray or resurrection am to bestir my stumps as well as he. I charge you, know this staff.

Weiter (Dyce I, 240):

Blurt. .... Let me see your pass: if it be not the duke's

hand, I'll tickle you for all this: quickly, I pray; this staff is to walk in other places.

Laz. *There it is.*

Blurt. *Slubber, read it over.*

Laz. *Read it yourself. What besonian is that?*

Blurt. *This is my clerk, sir ..... I keep him only to read, for I cannot ..... &c.*

Dann Seite 241 bei Dyce:

Blurt. .... Your name, sir?

Laz. *Lazarillo de Tormes in Castile, cousin-german to the adelantado of Spain.*

. . . .

Blurt. *Has a good name: Slubber, set it down: write, Lazarus in torment at the Castle, and a cozening German at the sign of the Falantido-diddle in Spain .....*

Dyce I, 242:

Blurt. *Then, sir, you mean not to run?*

Laz. *Signior, no.*

Blurt. *Bear witness, Slubber, that his answer is, Signior, no: so now, if he runs upon the score, I have him straight upon Signior, no. This is my house, signior; enter.*

Die Art, wie Blurt sein Opfer verhört, das Verhältnis zu seinem Gehilfen, seine Wichtigtuerei und sein umständliches Reden sind getreulich aus Shakspere kopiert. Mit der zweiten der Scenen, in denen er auftritt (er spielt keine größere Rolle im Drama, als Dogberry in *Much Ado*, trotzdem er dem Stück den Titel gab), Akt IV, Sc. 3, verhält es sich ähnlich:

Dyce I, 290:

Curvetto. *Why, what are you, sir?*

Blurt. *What am I, sir? do not you know this staff? I am, sir, the duke's own image: at this time the duke's tongue (for fault of a better) lies in my mouth; I am constable, sir.*

Cur. *Constable, and commit me? marry, Blurt, master-constable.*

Blurt. *Away with him.* [*He strives.*

. . . .

Cur. *Ay, but, master-constable* —

Blurt. *No, pardon me, you abuse the duke in me, that am his cipher.* — *I say, away with him; Gulch, away with him; Woodcock, keep you with me. I will be known for more than Blurt.*

[*Exit, the rest of the Watch carrying off Curvetto.*

Am auffallendsten neben den Reminiscenzen aus *Much Ado* sind im *Blurt, M.-C.* dann diejenigen aus Shakspere's *Romeo and Juliet.*

Gleich in der 1. Sc. des I. Aktes:

(Dyce I, 230):

Camillo. *And of beauty what tongue would not speak the best, since it is the jewel that hangs upon the brow of heaven, the best colour that can be laid upon the cheek of earth?*

In der 5. Sc. des I. Akts sagt Romeo von Juliet (Zeile 47):

It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiope's ear.

Bezeichnenderweise hat Middleton dieses prangende Bild noch zweimal verwendet:

Im *Blurt* selber noch einmal:

Dyce I, 283, wo der alte Curvetto sich an die Nacht persönlich wendet:

...... *Night, clap thy velvet hand*
Upon all eyes! if now my friend thou stand,
I'll hang a jewel at thine ear, sweet night,

und später in *Women Beware Women* (Dyce IV, 585):

Duke. *Methinks now such a voice to such a husband*
Is like a jewel of unvalu'd worth
Hung at a fool's ear.

Es ist interessant, zu sehen, wie das Bild bei Middleton, dem Wesen des Dichters entsprechend, sein ursprüngliches Aussehen immer mehr verliert und zuletzt zur Karrikatur wird.

Um zu den *Romeo*-Reminiscenzen im *Blurt, M.-C.* zurückzukehren:

Gegen Schluß der 1. Sc. des I. Aktes sagt Fontinelle (Dyce I, 234):

Lady, bid him whose heart no sorrow feels
Tickle the rushes with his wanton heels.

"Imitated from Shakespeare:

Let wantons, light of heart,
Tickle the senseless rushes with their heels
Romeo and Juliet, act I. sc. 4."

— Dyce.

Die Scene im *Blurt* schließt mit den Worten Fontinelle's (Dyce I, 235):

O, what a heaven is love! O, what a hell!

Die Begegnung Hippolito's (Violetta's Bruder) und Camillo's (Violetta's Liebhaber) mit dem Geliebten der Middleton'schen Juliet, Fontinelle, in der 1. Scene des II. Aktes, erinnert an die bekannte Duellscene III, 1 in *Romeo and J.*, in der Romeo dem rasenden — *thou art a villain* Tybalt's sein ruhiges

I see thou know'st me not

entgegensetzt.

Dyce I, 246:

Camillo(-Tybalt): *Thou add'st heat to my rage. Away, stand back,*
Dishonour'd slave, more treacherous than base!
This is the instance of my scorn'd disgrace.
Fontinelle(-Romeo): *Thou ill-advis'd Italian, whence proceeds*
This sudden fury?
Cam. Villain, from thee.
Hipp. Hercules, stand between them!

Fast noch deutlicher gibt sich als Anlehnung an Shakspere die schöne Stelle in der 1. Sc. des III. Aktes (Dyce I, 269):

Hippolito . . . . . thou'st not slept these three nights.
Camillo. Alas, how can I? he that truly loves
Burns out the day in idle fantasies;
. . . .
But say a golden slumber chance to tie,
With silken strings, the cover of love's eye,

Then dreams, magician-like, mocking present
Pleasures, whose fading leaves more discontent.

Man vergleiche damit Mercutio's Erzählung von der Queen Mab. Die Stelle in Middleton ist in ihrer Art sehr schön: diese Art deckt sich aber so ziemlich mit der in Mercutio's unsterblichen Zeilen.

Die letzte greifbare *Romeo*-Reminiscenz im *Blurt* repräsentiert die kurze 2. Scene des III. Aktes, die der ebenso kurzen 6. Scene des II. Aktes in *Romeo and Juliet* entspricht.

Dyce I, 274:

Enter Violetta and a Friar apace.

Viol. My dearest Fontinelle!

Font. My Violetta.
O God!

Viol. O God!

Font. Where is this reverend friar?

Friar. Here, overjoy'd young man.

In Hast, wie Friar Laurence mit Romeo und Juliet, geht der Pater mit seinem jungen Paare ab.

Das dritte der Shakspere'schen Stücke, die Middleton für seinen *Blurt, M.-C.* verwertete, ist das Lustspiel *Love's Labour's Lost.* Die Figur des Bramarbas Don Adriano de Armado mit seinem Pagen Moth ist es, was in Middleton's dramatischen Versuch seinen Weg gefunden. 'Lazarillo de Tormes, a Spaniard', benennt ihn übrigens Middleton ganz offen.

Die Hauptähnlichkeit der beiden Figuren besteht wohl in ihrer äußeren Erscheinung: beide nähern sich dem Falstaff-Typus und haben als Folie ihren mageren kleinen Pagen. Für Middleton geht das aus einer Stelle in der 2. Sc. des II. Aktes hervor:

Dyce I. 243:

Dandyprat (zu Pilcher-Moth): . . . . .

Pilcher! thour't a most pitiful dried one.

Doyt. I wonder thy master does not slice thee, and swallow thee for an anchovies.

Pilcher. He wants wine, boy, to swallow me down, for he wants money to swallow down wine. But farewell; I must dog my master.

Dandyprat. *As long as thou dogst a Spaniard, thou'lt ne'er be fatter.*

Der Haupteffekt bestand daher wohl auch im ersten Auftreten der beiden Figuren, für das Middleton sich allerdings sehr eng an Shakspere hielt:

2. Sc. des I. Aktes (Dyce I, 235):

Enter Lazarillo melancholy, and Pilcher.

Laz. *Boy, I am melancholy, because I burn.*

Pilch. *And I am melancholy, because I am a-cold.*

Laz. *I pine away with the desire of flesh.*

Pilch. *It's neither flesh nor fish that I pine for, but for both.*

Merkwürdigerweise ist es in *Love's Labour's Lost* auch die 2. Scene des I. Aktes, in der Armado zuerst auftritt:

Enter Armado and Moth.

Arm. *Boy, what sign is it when a man of great spirit grows melancholy?*

Moth. *A great sign, sir, that he will look sad.*

Arm. *Why, sadness is one and the self-same thing, dear imp.*

Der Dialog ist weiterhin von dem im *Blurt* durchaus verschieden.

Die wichtigste Übereinstimmung im Sprechstil der beiden Spaniards besteht in ihrer analogen Aussprache von Wörtern wie sirrah, city &c.

Quare chirrah, not sirrah? fragt Holofernes *LLL* V, 1, 36.

this chitty of Venice sagt Lazarillo (Dyce I, 236); *chick, chikness* für *sick, sickness* (S. 279); desgleichen *chittizens* für *citizens* (S. 280).

Eine weit wichtigere Shakspere-Reminiscenz weist jedoch die letzte Scene von *Blurt, Master-Constable* auf: Züge aus der letzten Scene von Shakspere's *Measure for Measure* kehren hier unverkennbar wieder.

Bei Middleton wird ein alter Lüstling, Curvetto, vom Herzog, der wie der Herzog in *Measure for Measure,* zu richten und zu vergeben gekommen ist, im Scherz dazu verurteilt, entweder zu sterben oder die Courtisane zu heiraten, zu der er nächtlicherweile auf einer Strickleiter zu gelangen versuchte. Curvetto nimmt das Urteil natürlich zuerst ernst; die Worte, die er da als Protest spricht, lauten (Dyce I, 307):

Curretto. How, die, or marry her? then call me daw:
Marry her — she's more common than the law —
For boys to call me ox? no, I'm not drunk:
I'll play with her, but, hang her! wed no punk.

. . . .

No, fie, fie, fie; hang me before the door
Where I was drown'd, ere I marry with a whore.

In der letzten Scene von *Measure for Measure* wird der Lügner Lucio vom Herzog dazu verurteilt, eine Dirne zu heiraten:

Zeile 509:

Lucio. 'Faith, mylord, I spoke it but according to the trick. If you will hang me for it, you may; but I had rather it would please you I might be whipt.

Duke. Whipt first, sir, and hanged after.
Proclaim it, provost, round about the city,
Is any woman wrong'd by this lewd fellow,
As I have heard him swear himself there's one
Whom he begot with child, let her appear,
And he shall marry her: the nuptial finish'd,
Let him be whipt and hang'd.

Lucio. I beseech your highness, do not marry me to a whore . . . . .

Duke. Upon mine honour, thou shalt marry her.
Thy slanders I forgive; and therewithal
Remit thy other forfeits. Take him to prison;
And see our pleasure herein executed.

Lucio. Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging.

Es kann umsoweniger ein Zweifel darüber herrschen, daß Middleton auch hier entlehnt hat, als deutliche und umfangreiche Reminiscenzen an *Measure for Measure* in den beiden chronologisch zunächst folgenden Middleton'schen Stücken wiederkehren (s. unten die Besprechung von *The Phoenix* und *Michaelmas Term*).

Zudem läßt der vergebende Duke aus *Measure for Measure* auch in der letzten Scene von *Blurt, M.-C.* seine Gnade walten (Dyce I, 307):

Duke. Well, signior, for we rightly understand
From your accusers, how you stood her guest,
We pardon you, and pass it as a jest:
And for the Spaniard sped so hardly too,
Discharge him, Blurt: signior, we pardon you.

Desgleichen erinnert der Ausruf Fontinelle's in derselben Scene (Dyce I, 304):

Font. Law, give me law

an den Schrei Isabella's nach Gerechtigkeit (*M.f.M.* V, 1, 19):

Justice, O royal duke &c.

Das bis jetzt als wahrscheinlich angenommene Datum von *Measure for Measure*, 1603 oder 1604, würde dadurch auf spätestens 1602 [1]) zurückverlegt. Die Datierung 1603—1604 ist durchaus unsicher:

Die Hypothese von Tyrwhitt und Malone, daß die Stellen in Akt I, Sc. 1, 68—73, und Akt II, Sc. 4, 26—30, "a courtly apology for King James I's stately and ungracious demeanour on his entry into England" darstellen, steht auf ziemlich schwachen Beinen: in der Form wäre die 'apology' zu verdeckt und im Inhalt zu aufdringlich. Die sehr freie Umdeutung von des Königs notorischer Furcht vor Menschenansammlungen wäre doch etwas sonderbar. Viel eher lassen sich die Stellen als Äußerungen von Shakspere's persönlichem Geschmack fassen.

Ähnlich steht es mit der Ausdeutung der Worte der Mistress Overdone I, 2, 83:

Thus, what with the war, what with the sweat, what with the gallows and what with poverty, I am custom-shrunk.

the war: vor dem Frieden mit Spanien (August 1604) soll *Meas.f.M.* also entstanden sein: damit könnten wir uns ja einverstanden erklären. Ob mit *the sweat* auf die Seuche von 1603 angespielt wird, ist durchaus zweifelhaft: die ganze Stelle wird viel natürlicher ganz allgemein gedeutet.

Geradeso verhält es sich mit der Aufzählung der zehn Sträflinge (darunter zwei bis drei 'stabbers') durch Pompey in der 3. Sc. des IV. Akts. Daß hier das sog. 'Statute of Stabbing'

---

[1]) *Blurt, Master-Constable* 1602 gedruckt.

von 1604 zeitlich vorangegangen sein müsse, mag man annehmen, wenn man Lust dazu hat: ein zwingender Grund zu dieser Annahme liegt nicht vor.

Daß Middleton den fraglichen Zug aus Shakspere, nicht aus irgend einer anderen Quelle schöpfte, geht aus dem Umstand hervor, daß jenes Motiv sich weder in Shakspere's Quelle noch sonstwo findet.

In Whetstone's *Promos and Cassandra* ist Shakspere's verleumderischer Lucio schon vorgezeichnet in dem Betrüger Phallax. Von dessen Verheiratung mit einer Dirne ist jedoch nicht die Rede: weder Whetstone noch dessen Quelle, Cinthio, und die übrigen Erzählungen über das Thema von *Measure for Measure* [1]) weisen diesen Zug auf: er ist Shakspere's Eigentum. Der positive Beweis dafür, daß nicht Shakspere, sondern Middleton der Nachahmer ist, liegt erstlich in der schon erwähnten Tatsache, daß die chronologisch zunächst stehenden Middleton'schen Stücke, *The Phoenix* und *Michaelmas Term*, die deutlichsten Reminiscenzen an *Measure for Measure* aufweisen, und, was noch wichtiger ist, im Wie der Entlehnung.

In der 1. Scene des III. Akts von *Blurt, M.-C.* heißt es (Dyce I, 270):

. . . . then tears begin
To keep quick time unto the owl, whose voice
Shrieks like the belman in the lover's ears.

Dazu bemerkt Dyce:

"Here, perhaps, Middleton recollected *Macbeth:*
It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,
Which gives the stern'st good night.
(Act II. Sc. 2.)"

---

1) „Sie alle, wie es ja der Charakter aller volksmäßigen Erzählungen ist, berichten nur die Hauptfakta und übergehen alle Einzelheiten; sie sind zu kurz und zu wenig im einzelnen ausgeführt, als daß sie die große Menge von Zwischenfällen und Episoden darbieten sollten, an denen das Shakespeare'sche Stück so reich ist." — Foth, *Shakspere's Maſs für Maſs und die Geschichte von Promos und Cassandra. Shakespeare-Jahrbuch* Bd. XIII, p. 172.



Blurt, M.-C. war aber 1602 schon gedruckt, eine Zeit, zu der *Macbeth* noch nicht existierte. Wenn man also Abhängigkeit annimmt, so hätte sich Shakspere an die Stelle in Middleton erinnert. Die Situationen in beiden Scenen sind jedoch gänzlich voneinander verschieden; zufällige Übereinstimmung scheint nicht weniger plausibel, obwohl die Reminiscenz eine wörtliche ist.

Auch erwähnt Shakspere den unheilkündenden Schrei der Eule schon geraume Zeit vor Abfassung des Middletonschen Stückes, z. B. *H6C V, 6, 44*:

The owl shriek'd at thy birth, — an evil sign.

Desgleichen *R 3 IV, 4, 509; R 2 III, 3, 183; Lucr. 165; Phoen. 5*, und *Caes. I, 3, 28.*

Der Erwähnung wert ist endlich der Umstand, daß das main plot im *Blurt, M.-C.* eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Fabel von Kyd's *Spanish Tragedy* aufweist.

Die Geschichte von der Liebe des Don Horatio zur spanischen Prinzessin Bellimperia, seine Ermordung durch Bellimperia's Bruder Don Lorenzo und den kriegsgefangenen Prinzen von Portugal, Don Balthazar, steht ohne Frage in Zusammenhang mit der Geschichte der Liebe des (hier glücklich liebenden) kriegsgefangenen Fontinelle zu der schönen Violetta, seine Bedrohung durch deren Bruder Hippolito und, hier erklärten Bräutigam, Camillo. In Middleton's Stück tritt ferner auf: *Imperia, a courtesan.* Diese merkwürdige Übereinstimmung in einem so seltenen Namen läßt kaum einen Zweifel, daß hier ein Zusammenhang vorliegt. Die Quelle zur *Spanish Tragedy* kennt man ja leider nicht. Auch über die Quelle zu Middleton's *Blurt, Master Constable* findet sich nirgends eine orientierende Notiz. Daß Middleton aus der *Spanish Tragedy* entlehnt habe, ist nicht wahrscheinlich: da hätte er wohl deutlicher und reichlicher entlehnt; Gemeinsamkeit der Quelle ist die plausibelste Erklärung.

Sollte über die italienische Courtisane 'Imperia', die von 1485—1511 im Rom Leo's X. lebte, nicht etwas wie eine Biographie, Novelle oder dergl. existiert haben? Middleton's Imperia ist ja auch eine Courtisane.

Den Grundgedanken im nächsten seiner Stücke, dem am 9. Mai 1607 licensierten Drama

(3.) 'The Phoenix',

hat Middleton von Shakspere's *Measure for Measure* herübergenommen. Schon bei Abfassung seines *Blurt, Master-Constable* hatte er ja dieses Shakspere'sche Stück gekannt (s. die letzte Scene von *Blurt, M.-C.*).

Ward schreibt II, 504 seiner *Engl. Dram. Lit.* über den *Phoenix*:

"A new version of the old Haroun Alraschid device, used by Shakspere, to whom Middleton's debts are innumerable."

Prinz Phoenix wird auf Betreiben schlechtgesinnter Höflinge von seinem alten Vater, dem Herzog von Ferrara, auf Reisen geschickt, um die Welt kennen zu lernen. Der Prinz bleibt jedoch in Verkleidung im Lande, da er den Plan der Intriganten durchschaut, und deckt hier nun die mannigfachsten Schäden in der Gesellschaft unbarmherzig auf. Der Gang der Intrigue im *Phoenix* ist ein ganz anderer als in Shakspere's *Measure for Measure*, allein der Grundgedanke, den Shakspere's Drama dem Middleton'schen Stücke gab, ließ eine Reihe gemeinsamer Züge entstehen.

Gleich die 1. Scene des I. Aktes zeigt deutlich die Abhängigkeit von *Measure for Measure*.

Dyce I, 313:

Duke. My lords,
Know that we, far from any natural pride,
Or touch of temporal sway, have seen our face
In our grave council's foreheads, where doth stand
Our truest glass, made by Time's wrinkled hand.
We know we're old; my days proclaim me so:
Forty-five years I've gently rul'd this dukedom:
Pray heaven it be no fault;
For there's as much disease, though not to th'eye,
In too much pity as in tyranny.
Infesto. Your grace hath spoke it right.

Seite 315:

Phoenix . . . .
For that's the benefit a private gentleman
Enjoys beyond our state, when he notes all
Himself unnoted.
For, should I bear the fashion of a prince,
I should then win more flattery than profit,
And I should give 'em time and warning then
To hide their actions from me: if I appear a sun,
They'll run into the shade with their ill deeds
And so prevent me.

Weiter, Seite 316/317:

Phoenix . . . . . indeed, a prince need no[t] travel farther than his own kingdom, ... and it would appear far nobler industry in him to reform those fashions that are already in his country, than . . . . . and therefore I hold it a safer stern . . . . . to look into the heart and bowels of this dukedom, and, in disguise, mark all abuses ready for reformation or punishment.

Anlehnung an Shakspere zeigt dann noch die der letzten Scene in *Measure f. M.* entsprechende letzte Scene des *Phoenix*: die Spannung bis zur Demaskierung, dort des Herzogs, hier des Prinzen Phoenix, ergibt eine Ähnlichkeit in Situation und Stimmung:

(Dyce I, 402):

Phoenix. That this is true, and these, and more, my lord,
Be it, under pardon, spoken for mine own;
He the disease of justice, these of honour,
And this of loyalty and reverence,
The unswept venom of the palace.
Proditor. Slave!
Phoenix. Behold the prince approve it!
[*Discovers himself.*

Weiter unten:

Phoenix. My royal father,
To whose unnatural murder I was hir'd,
I thought it a more natural course of travel,
And answering future expectation,
To leave far countries, and inquire mine own!

Die Gnade, die Shakspere sogar dem tief in Schuld verstrickten Angelo gewährt, kann bei Middleton erst walten, nachdem der Hauptverbrecher Proditor mit einem Fluche abgegangen ist (Dyce I, 404):

Phoenix. Away! thy curse is idle.

[*Exit Proditor.*

The rest are under reformation,

And therefore under pardon.

Seite 406:

Niece. Her birth was kin to mine; she may prove modest:

For my sake I beseech you pardon her.

Phoe. For thy sake I'll do more. — Fidelio hand her.

My favours on you both.

Am Eingang eben dieser Scene (V, 1) findet sich eine Reminiscenz an Shakspere's *Macbeth*:

Der verkleidete Prinz hat sich zum Schein vom Schurken Proditor zur Ermordung seines Vaters dingen lassen. Die beiden warten in einem Zimmer des Palastes auf das Erscheinen des Herzogs: Proditor ist des Glaubens, sein „Genosse“ werde in einem der nächsten Augenblicke den Herzog niederschlagen. Die „Stimmung“ vor diesem (nur von Proditor erwarteten) Morde wird von Middleton folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

(Dyce I, 395):

Proditor. How is the air?

Phoenix. O, full of trouble!

Prod. Does not the sky look piteously black?

Phoe. As if 'twere hung with rich men's consciences.

Prod. Ah, stuck not a comet, like a carbuncle,

Upon the dreadful brow of twelve last night?

Phoe. Twelve? no, 'twas about one.

Prod. About one? most proper,

For that's the duke.

Phoe. Well shifted from thyself!

[*Aside.*

Prod. I could have wish'd it between one and two.

His son and him.

Phoe. I'll give you comfort then.

Prod. *Prithee.*
Phoe. *There was a villanous raven seen last night*
Over the presence-chamber, in hard justle
With a young eaglet.
Prod. *A raven? that was I: what did the raven?*
Phoe. *Marry, my lord, the raven — to say truth,*
I left the combat doubtful.

Man vergleiche damit die 4. Scene des II. Aktes von *Macbeth:*

Ross. *Ah, good father,*
Thou seest, the heavens, as troubled with man's act,
Threaten his bloody stage: by the clock, 'tis day,
And yet dark night strangles the travelling lamp:
Is't night's predominance, or the day's shame,
That darkness does the face of earth entomb,
When living light should kiss it?
Old Man. *'Tis unnatural,*
Even like the deed that's done. On Tuesday last,
A falcon, towering in her pride of place,
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.

Bei Shakspere ist es eine Eule und ein Falke, bei Middleton ein Rabe und ein junger Adler. Das macht in diesem Falle keinen Unterschied: Die Stimmung der Shakspereschen Scene hatte Middleton im Gedächtnis: kein Wunder, daß er sich da auch an das von Shakspere eingeflochtene böse Omen erinnerte.

Diese Reminiscenz trifft mit den unzweifelhaften *Macbeth*-Reminiscenzen in dem weiter unten besprochenen Drama *The Puritan* zusammen. *The Puritan* liegt 1607 gedruckt vor, *The Phoenix* wurde am 9. Mai 1607 licensiert und erschien noch im gleichen Jahre im Druck. Vor diese Zeit muß also das Datum von Shakspere's *Macbeth* fallen.

Bei der Komposition des I. Aktes von

(4.) **'Michaelmas Term'** (lic. 15. Mai 1607)

ist Middleton eine Scene aus Shakspere's *Merchant of Venice* untergekommen.[1])

In der 1. Scene des I. Aktes sagt 'Mother Gruel' (Dyce I, 428):

Pray, can your worship tell me any tidings of one Andrew Gruel, a poor son of mine own?

Lethe. I know a gallant gentleman of the name, one master Andrew Gruel, and well received amongst ladies.

Moth. G. That's not he then: he is no gentleman that I mean ..... No, truly; his father was an honest, upright tooth-drawer.

Weiter unten:

Lethe. Know you not me, good woman?

In der 2. Sc. des II. Aktes von *The Merchant of Venice* sagt der alte Gobbo (Zeile 48):

— *Can you tell me whether one Launcelot, that dwells with him, dwell with him or no?*

Laun. Talk you of young Master Launcelot?

Gobbo. No master, sir, but a poor man's son: his father, though I say it, is an honest exceeding poor man and, God be thanked, well to live.

Laun. Well, let his father be what a' will, we talk of young Master Launcelot.

Weiter unten:

Laun. Do you not know me, father?

Die Entlehnung ist hier ganz unverhüllt. Bei Shakspere ist es der alte blinde Vater, der seinen Sohn nicht erkennt, bei Middleton die arme alte Mutter, der ihr Sohn in der reichen Kleidung als Fremder erscheint. Beide fragen den Gesuchten nach dem den sie suchen. Die Komik dieser Situation ist es, was Middleton entlehnt hat. Den Vergleich mit ihrem Vorbild hält die Scene in Middleton's Stück freilich nicht aus.

Die letzte Scene von *Michaelmas Term* ist, wie in den beiden vorhergehenden Stücken (*Blurt*, *Master-Constable* und

---

[1]) S. Ward II, 516, Note.

The Phoenix) dem Schluß von Shakspere's *Measure for Measure* nachgebildet. Der Abenteurer Lethe, dem Shakspere's Lucio entspricht, soll durch die Verheiratung mit einer Dirne seine Strafe finden. Dem Herzog bei Shakspere entspricht der Judge bei Middleton.

Dyce I, 511:

Judge. What crimes have those brought forth?
Salewood. The shame of lust:
Most viciously on this his wedding morning
This man was seiz'd in shame with that bold strumpet.
Judge. Why, 'tis she he means to marry.
Lethe. No, in truth.
Judge. In truth you do:
Who for his wife his harlot doth prefer,
Good reason 'tis that the should marry her.

. . . .

Judge. Rest content,
He shall both marry and taste punishment.

Lethe. O, intolerable! I beseech your good lordship, if I must have an outward punishment, let me not marry an inward . . . . . *let me be speedily whipt and be gone, I beseech your lordship.*

Lethe ändert aber dann seine Ansicht (Dyce I, 512):

Lethe. Marry a harlot, why not?

. . . .

I do beseech your lordship to remove
The punishment; I am content to marry her.
Judge. There's no removing of your punishment —
Lethe. O, good my lord!
Judge. Unless one here assembled,
Whom you have most unnaturally abus'd,
Beget your pardon.

Die Scene schließt (Dyce I, 513 und 514):

Judge. Thou art thine own affliction, Quomodo.
Shortyard, we banish thee; it is our pleasure.
Sho. Henceforth no woman shall complain for measure.
Judge. And that all error from our works may stand,
We banish Falselight evermore the land. *Exeunt omnes.*

In **drei** zeitlich aufeinanderfolgenden Stücken hat Middleton also aus Shakspere's *Measure for Measure* geborgt. Das Motiv der Verheiratung eines losen Vogels an eine Dirne kehrt bei Middleton sogar **noch** einmal wieder; allerdings nur ganz kurz, aber immerhin deutlich genug, um den Zusammenhang erkennen zu lassen.

In der letzten Scene von *Your Five Gallants* (bezeichnenderweise ist es wieder die Schlußscene eines Stückes) heißt es (Dyce II, 322):

Fitsgrave. The doom is past: so, since your aim was marriage,
Either embrace it in these courtesans,
Or have your base acts and felonious lives
Proclaim'd to the indignation of the law,
Which will provide a public punishment.
As for the boy, and that infectious bawd,
We put forth those to whipping.

Primero. Whipping? you find not that in the statute to whip satin.

Fitsgrave. Away with him!

[Primero and Boy led off.

In eine frühe Zeit von unseres Dichters dramatischer Laufbahn gehört der 1604 gedruckte

(5.) 1. Teil von 'The Honest Whore',

das Stück, in dem sich die wichtige Anspielung auf Shakspere's *Othello* findet.

Das Titelblatt der Quarto von 1604 nennt als Autor nur **Thomas Dekker**. In Henslowe's *Diary* findet sich jedoch folgender Eintrag (ed. Collier, p. 232):

'Lent unto the company, to geve unto Thomas Deckers and Middleton, in earnest of ther Play called the pasyent man and the onest hore, the some of v[li] 1604.'

Diese Notiz geht offenbar auf den 1. **Teil** von *The Honest Whore* (1604 gedr.). Der 2. Teil dieses Stückes wurde erst 1608 licensiert und trägt, wie der 1. Teil, nur den Namen Dekker's auf dem Titelblatt seiner 1630 erschienenen Quarto.

Für die Annahme, daß Middleton an diesem 2. Teil (der inhaltlich nur wenig mit dem 1. Teil zu schaffen hat), ebenfalls mitgearbeitet habe, liegt eine Veranlassung daher nicht vor. Wahrscheinlich war auch seine Mitarbeiterschaft am 1. Teil nicht allzu bedeutend. Doch wird man für die Stellen, in denen sich Reminiscenzen an Shakspere finden, vielleicht mit größerer Wahrscheinlichkeit Middleton ansprechen, als seinen Kollegen:

Die 1. Scene des I. Aktes von *The Honest Whore I. P.* z. B. ist höchst wahrscheinlich von Middleton. Das Bild, mit dem diese Scene einsetzt, ist durch Shakspere's *Hamlet* veranlaßt. Von der einen Seite betritt ein Leichenbegängnis die Bühne; der Herzog von Mailand mit seinem Gefolge trägt seine Tochter Infelice zu Grabe. Von der anderen Seite stürmt Graf Hippolito herein, den sein Freund Matheo zurückzuhalten sucht. Das ist Hamlet am Grabe der Ophelia.

Auf diesen schönen dramatischen Effekt häuft der Dichter dieser Scene nun gleich einen zweiten: Shakspere's Richard III. an der Bahre Heinrich's VI. ist ihm in den Sinn gekommen:

(Dyce III, 5):

Enter a funeral &c.
Duke. Behold, yon comet shews his head again!
Twice hath he thus at cross-turns thrown on us
Prodigious looks; twice hath he troubled
The waters of our eyes: see, he's turn'd wild: —
Go on, in God's name.
Cas.
Sin., &c. } *On afore there, ho!*

. . . .

Hippolito. I prithee, dear Matheo —
Matheo. Come, you're mad!
Hip. I do arrest thee, murderer! S e t d o w n,
V i l l a i n s, *set down that sorrow, 'tis all mine!*

. . . .

Cas.
Sin., &c. } *Set on.*
Hip. Set down the body!

Fleay (I, 131 seines *Chronicle*) hält das für eine Parodie auf *Richard III.* Worin hier die Parodierung bestehen soll, ist schwer einzusehen. Dem armen Hippolito ist es doch bitterer Ernst. Daß das Bild am Eingang der Scene auf *Hamlet* zurückgeht, ist umsoweniger zweifelhaft, als sich noch weitere Reminiscenzen an Shakspere's große Tragödie im 1. Teil von *The Honest Whore* finden. Noch in der gleichen Scene:

(Dyce III, 9):

Hippolito. On Thursday buried, and on Monday died!
Quick haste, byrlady; sure her winding-sheet
Was laid out 'fore her body; and the worms,
That now must feast with her, were even bespoke,
And solemnly invited, like strange guests.

Matheo. Strange feeders they are indeed, my lord, and like your jester, or young courtier, will enter upon any man's trencher without bidding.

Diese Stelle ist ganz sicher durch Hamlet's melancholische Reden veranlaßt. Die 1. Scene des IV. Aktes von *The Honest Whore I. P.* zeigt dies deutlich:

Hippolito betrachtet das Bild seiner Geliebten (Dyce III, 76):

. . . . . *here the worms will feed,*
As in her coffin: hence then, idle art!
. . . . . *What's here?*
[*Takes up the skull.*
Perhaps this shrew'd pate was mine enemy's:
'Las, say it were, I need not fear him now!
For all his braves, his contumelious breath,
His frowns, though dagger-pointed, all his plot[s],
Though ne'er so mischievous, his Italian pills,
His quarrels, and that common fence, his law,
See, see, they're all eaten out! here's not left one.

Weiter unten:

Hippolito. And must all come to this? fools, wise, all hither?
Must all heads thus at last be laid together?

Seite 77:

Hip. Death's the best painter then: they that draw shapes,
And live by wicked faces, are but God's apes;
They come but near the life, and there they stay:
This fellow draws life too; his art is fuller,
The pictures which he makes are without colour.

Ich brauche die Stelle aus Shakspere nicht hierherzusetzen; Hamlet mit dem Totenschädel in der Hand ist nicht zu verkennen.

Ebenfalls in der 1. Scene des IV. Aktes von *The Honest Whore I. P.* sagt Hippolito:

(Dyce III, 79):

I was, on meditation's spotless wings,
Upon my journey thither.

"So in *Hamlet* I, 5, 29 (nicht I, 1, wie ein Druckfehler bei Dyce angibt):

Haste, let me know it; that I, with wings as swift
As meditation . . ."

— Reed.

Die *Hamlet*-Reminiscenzen, die sich in 8 weiteren Middleton'schen Stücken finden, sind ganz derselben Art. Man wird daher auch für die angeführten Stellen in *The Honest Whore I. P.* wahrscheinlich Middleton verantwortlich machen dürfen.

Die Anspielung auf Shakspere's *Othello*, die für die Datierung von Shakspere's Tragödie wichtig geworden ist, steht in der Scene, zu der auch Shakspere's *Hamlet* und *Richard III.* Pate gestanden:

The Honest Whore I. P. Akt I. Sc. 1 (Dyce III, 6):

Hippolito. O, you ha' kill'd her by your cruelty!
Duke. Admit I had, thou kill'st her now again,
And art more savage than a barbarous Moor.

Das kann auf nichts anderes anspielen, als auf Othello. Eine weitere Reminiscenz aus Shakspere's *Othello* in der 1. Scene des III. Aktes unterstützt noch diese Annahme:

(Dyce III, 56):

Candido . . . . . when I touch her lip
I shall not feel his kisses.

Reed bemerkte dazu:

"Imitated by Shakspere in *Othello*," act III. sc. 3.

I slept the next night well, was free and merry;
I found not Cassio's kisses on her lips.

Daß der Dichter der 1. Scene des III. Aktes von *The Honest Whore I. P.* hier der Nachahmer ist, und daß dieser Dichter Middleton ist, geht wohl mit Sicherheit aus einer Stelle in einem der späteren Stücke unseres Dichters hervor, wo er den Zug, um den es sich handelt, noch einmal verwendet: In der 2. Scene des IV. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* sagt Knavesby (Dyce IV, 477):

What has his dalliance taken from thy lips? 'tis as sweet as e'er 'twas.

Middleton liebt es, einen entlehnten Zug mehrere Male zu verwenden.

Das Datum von Shakspere's *Othello* wird also wohl auf 1604 stehen bleiben.

Noch ein Shakspere'sches Drama muß für den 1. Teil von *The Honest Wh.* zitiert werden.

„Die Heirat der Liebenden durch Vermittlung des Pater erinnert ein wenig an Romeo, der aber älter sein wird." [1]) Verschiedene Züge im 1. Teil von *The Honest Wh.* sind aus *Romeo and Juliet* herübergenommen: Infelice trinkt, wie Juliet, einen Trank, der sie auf eine bestimmte Zeit in Starrkrampf versetzt:

The Honest Wh. I. P. Akt I. Sc. 3 (Dyce III, 17):

Duke. But, doctor Benedict, does your art speak truth?
Art sure the soporiferous stream will ebb,
And leave the crystal banks of her white body
Pure as they were at first, just at the hour?
Benedict. Just at the hour, my lord.
Duke. Uncurtain her:
[A Curtain is drawn back, and Infelice discovered lying on a couch.
Softly! — See, doctor, what a coldish heat
Spreads over all her body!

---

[1]) Rapp, *Studien über das englische Theater*, S. 8.

Ferner die Bitte des Friar Anselmo (Shakspere's Friar Laurence) um Vergebung wegen seiner Mithilfe zur Verheiratung der beiden Liebenden:

(Dyce III, 117):

Anselmo [kneeling].
I have a hand, dear lord, deep in this act,
For I foresaw this storm, yet willingly
Put forth to meet it. Oft have I seen a father
Washing the wounds of his dear son in tears,
A son to curse the sword that struck his father,
Both slain i'th' quarrel of your families.
Those scars are now ta'en off; and I beseech you
To seal our pardon! All was to this end,
To turn the ancient hates of your two houses
To fresh green friendship, that your loves might look
Like the spring's forehead, comfortably sweet,
And your vex'd souls in peaceful union meet.

Man vergleiche damit die Auseinandersetzung des Friar Laurence, *Romeo and Juliet* V, 3, 229.

Die Reminiscenz ist zu deutlich, um zweifelhaft zu erscheinen.

Eine Reihe von Stellen aus dem nun folgenden Drama

(6.) **'The Family of Love'** (lic. 12. Okt. 1607)

liefern den Beweis, daß Middleton auch als Komödiendichter, also in seiner eigentlichen Domäne, von gelegentlichen Vorbildern sich nicht freizumachen vermochte.

Eine Reminiscenz in der ersten Scene des Middletonschen Stückes an eine Stelle in Shakspere's *Romeo and Juliet* bildet nur die Einleitung zu einer Reihe von Entlehnungen aus dieser Tragödie:

Glister (Dyce II, 111) sagt:

Love is a cold heat, a bitter sweet, a pleasure full of pain, a huge loss, and no gain.

Vergleiche *Romeo and J.* I, 1, 182:

Romeo. Why, then, O brawling love! O loving hate!

O any thing, of nothing first create!

. . . .

Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!

Die 2. Scene des I. Aktes sodann ist in etwas unerlaubter Weise von Shakspere's großer Liebestragödie beeinflußt.

Gerardine, der Middleton'sche Romeo, belauscht in der Dämmerung seine Geliebte, die an einem Fenster der Nacht ihr Leid klagt, und drängt sich dann, wie Romeo, in ihres Herzens Rat (Dyce II, 116):

[*Maria appears above at a window.*
Ger. Peace: let's draw near the window, and listen if we may hear her.
Mar. Debarr'd of liberty! O that this flesh
Could, like swift-moving thoughts, transfer itself —
. . . . . dear Gerardine,
Despite of chance or guardian's tyranny,
I'd move within thy orb and thou in mine!

Das Vorbild für diese Scene ist die große Liebesscene II, 2 aus *Romeo and Juliet*:

Rom. He jests at scars that never felt a wound.
[*Juliet appears above at a window.*
&c.

Middleton springt nun, nach ein paar persiflierenden Redensarten der beiden Gecken Lipsalve und Gudgeon, die, für Maria allerdings unsichtbar, auf der Bühne bleiben, mit 11 Zeilen auf die 2. Scene des III. Aktes von *Romeo and Juliet* über (Dyce II, 117):

Maria. Come thou, my best companion! thou art sensible,
And canst my wrongs reiterate: thou and I
Will make some mirth in spite of tyranny.
The black-brow'd Night, drawn in her pitchy wain,
In starry-spangled pride rides now o'er heaven:
Now is the time when stealing minutes tell
The stole delight joy'd by all faithful lovers:
Now loving souls contrive both place and means

For wished pastimes: only I am pent
Within the closure of this fatal wall, . .
Depriv'd of all my joys.

Man vergleiche damit Juliet's glühende Verherrlichung der Nacht, *Romeo and J.* III, 2:

Juliet. Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging . . . . .

. . . .

Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalk'd of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties; or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black

. . . .

Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo . . . . .

Maria wünscht, wie Juliet, die Nacht herbei, 'the black-brow'd Night'. Nach diesem Exkurs in den III. Akt der Shakspere'schen Tragödie kehrt Middleton wieder zur 2. Scene des II. Aktes zurück: Gerardine unterbricht, wie Romeo, den Monolog seiner Geliebten (Dyce II, 117):

Ger. My dear Maria, be comforted in this:
The frame of heaven shall sooner cease to move,
Bright Phoebus' steeds leave their diurnal race,
And all that is forsake their natural being,
Ere I forget thy love.
Mar. Who's that protests so fast?

Juliet sagt an der entsprechenden Stelle II, 2, 52:

What man art thou that thus bescreen'd in night
So stumblest on my counsel?

Nach gegenseitigen Beteuerungen wird Maria dann, wie Shakspere's Juliet, von innen abgerufen (Dyce II, 118):

Maria. Desire's conceit is quick; I apprehend thee:
Be thou as loyal as I constant prove,
And time shall knit our mutual knot of love.

. . . .

I prithee, love, attempt not to ascend
My chamber-window by a ladder'd rope:
Th'entrance is too narrow, except this post,
Which may with ease, — yet this is dangerous:
I prithee, do it not. I hear some call:
Farewell!
My constant love let after-actions tell.

[*Exit above.*

Zeile 136 der Shakspere'schen Scene:

[*Nurse calls within.*

I hear some noise within; dear love, adieu!

Nicht nur die Situation, sondern auch die Stimmung dieser ganzen Scene hat Middleton seinem großen Zeitgenossen nachzubilden versucht: Das Zwiegespräch der Liebenden ist trotz der beiden persiflierenden Gecken durchaus ideal gemeint, wirkt aber in dieser seiner Umgebung nicht glücklich. Die von Shakspere erborgte Welt stößt hier mit Middleton's natürlicher Art zusammen. Der Effekt ist ein unangenehmer, weil es dem Dichter nicht gelungen ist, die beiden Welten entweder einander näher zu rücken oder in einen erquicklich wirkenden Gegensatz zueinander zu bringen. An anderer Stelle hat Middleton die ihm fremde Welt ganz einfach travestiert. Man lese die 2. Scene des III. Aktes [1]) von *The Family of Love*, wo der eine der beiden Gecken des Stückes, Lipsalve, als Gerardine verkleidet, die Middleton'sche Juliet von der Straße aus beschmachtet, während der echte Gerardine, hinter seinem Liebchen versteckt, zugegen ist. Das wirkt lustig und deshalb glücklich, es ist echter Middleton.

Die ersten zwei Worte des II. Aktes der *Family of Love* bestehen aus einem schönen, echt Shakspere'schen Bild:

(Dyce II, 128):

Purge. *The grey-eyed morning braves me to my face, and calls me sluggard.*

Die 3. Scene des II. Aktes von *Romeo and Juliet* beginnt:

---

[1]) Dyce II, 148: [*Maria appears above; Gerardine concealing himself behind her. &c.*



Friar Laurence. *The grey-eyed morn smiles on the frowning night.*

Bei Shakspere wird das Naturbild weiter ausgemalt; Purge fährt fort:

'tis time for tradesmen to be in their shops.

Also nur das einzelne Bild hat Middleton herübergenommen; 'the grey-eyed morn'.[1]) Es findet sich bei Shakspere nur dieses eine Mal. So schöne Blumen sind selten.

Auch im weiteren Verlauf des Stückes ist das Liebesverhältnis Maria-Gerardine von *Romeo and Juliet* beeinflußt. Das feste Vertrauen der beiden Liebenden aufeinander, ihre „unendliche" Liebe [2]) sucht Middleton womöglich noch glühender zu schildern, als Shakspere. Er überschreitet infolgedessen das Maß echter Empfindung, so daß seine Sprache zuweilen phrasenhaft klingt: es ist die einseitige Übertreibung eines entlehnten Zuges, in die Middleton gelegentlich verfiel.

Man höre (Letzte Scene des III. Aktes, Dyce II, 162):

Gerardine. The elements shall lose their ancient force,
Water and earth suppress the fire and air,
Nature in all use a preposterous course,
Each kind forget his likeness to repair,
Before I'll falsify my faith to thee.
Maria. The humorous bodies' elemental kind
Shall sooner lose th'innated heat of love,
The soul in nature's bounds shall be confin'd,
Heaven's course shall retrograde and leave to move,
Ere I surcease to cherish mutual fire,
With thoughts refin'd in flames of true desire.

---

[1]) Es ist dies ja nicht das einzige Bild, das Middleton aus *Romeo and Juliet* im Gedächtnis geblieben; siehe oben ('the black-browed Night'), und in der 1. Scene von *Blurt, Master-Constable*: 'the jewel that hangs upon the brow of heaven' &c (Dyce I, 230).

[2]) *Romeo and J.* II, 2, 133:

Jul. My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.

The Family of Love V, 2 (Dyce II, 191):

Gerardine. Infinity of love
Holds no proportion with arithmetic.

Die Scene schließt (Dyce II, 163):

Ger. These words are odours on the sacred shrine
Of love's best deity: the marriage-god
Longs to perform those ceremonious r i t e s
Which terminate our hopes . . . . .

. . . .

Till then, farewell.
Mar. You'll come upon your cue?
Ger. Doubt not of that.
Mar. Then twenty times adieu.
[*Exeunt.*

In der 2. Scene des II. Aktes von *Romeo and J.*, die ja auch in der 2. Sc. des I. Aktes von *The Family of Love* deutliche Spuren hinterlassen hat, heißt es:

(Zeile 143):

Juliet. If that thy bent of love be honourable,
Thy purpose marriage, send me word to-morrow,
By one that I'll procure to come to thee,
Where and what time thou wilt perform t h e r i t e;
And all my fortunes at thy foot I'll lay
And follow thee, my lord, throughout the world.

. . . .

To-morrow will I send.
Romeo. So thrive my soul!
Jul. A thousand times good night!
[*Exit above.*

In der 2. Scene des V. Aktes von *The Family of Love* versucht Middleton den Ton von Shakspere's großer Liebestragödie noch einmal anzuschlagen (Dyce II, 191):

Gerardine. . . . . . — Maria?
How like to Cynthia, in her silver orb,
She seems to me, attended by love's lamp,
Whose mutual influence and soul's sympathy
Do shew heaven's model in mortality.
Mar. Gerardine?
Aurora, now the blushing sun approaches,
Dart[s] *not more comfort to this universe*
Than thou to me: most acceptably come!

The art of number cannot count the hours
Thou hast been absent.
Ger. Infinity of love
Holds no proportion with arithmetic.

Die 2. Sc. des II. Aktes von *Romeo and J.* vorzüglich ist es, die hier wiederum nachklingt:

Aurora, now the blushing sun approaches [1]),
Dart[*s*] *not more comfort to this universe*
Than thou to me,

sagt Middleton's Maria.

Vergleiche dazu *Romeo and J.* II, 2:

Romeo. But soft! what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she.

Aurora und der Mond sind nicht identisch, gewiß; der Vergleichungspunkt des Bildes jedoch ist das Aufgehen der Sonne, vor der alles Übrige verblaßt, das Erscheinen eines Ersehnten. Das, das Wesentliche also, ist es, was Middleton entlehnt hat.

Die Charaktere der beiden Liebenden sind bei Middleton, dem Ton des Stückes entsprechend, verschoben. Der Liebhaber (Gerardine) hat neben seiner Rolle als treuer Liebender noch die einer umsichtigen und listigen Komödienperson; der Charakter der Maria ist dem von Shakspere's Juliet deutlicher nachgebildet, wenn auch das Heldenhafte der Shakspere'schen Figur fehlt. Gleich zu Beginn, in der 1. Sc. des I. Aktes, spricht Maria ihr Credo aus, dem sie durchs ganze Stück treu bleibt (Dyce II, 111):

Mar. Words cannot force what destiny hath seal'd.
Who can resist the influence of his stars,
Or give a reason why 'a loves or hates,

---

[1]) Die alte Ausgabe hat *sons aproache*. Wahrscheinlich ist die ganze Zeile verdorben und das epitheton *blushing* bezieht sich auf Aurora. — S. die Anmerkung von Dyce II, 191.

Since our affections are not rul'd by will,
But will by our affections? 'Tis blasphemy
'Gainst love's most sacred deity, to ask
Why we do love, since 'tis his only power
That sways all our affections: all things which be,
Beasts, birds, men, gods, pay him their fealty.

Rechnet man zu all den eben angeführten Stellen noch die *Romeo*-Reminiscenzen in *Blurt, Master-Constable*, *A Chaste Maid in Cheapside* und *A Mad World, My Masters,* so kann man wohl sagen, daß Middleton diese Shakspere'sche Tragödie recht ausgiebig geplündert hat.

Für seine *Family of Love* hat Middleton ferner noch einen originellen Zug aus dem 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.* verwendet:

Akt III, Sc. 5 sagt Mistress Purge:
..... *as if I knew you not then as well as the child knows his own father!*

"Imitated from Falstaff's *I knew ye as well as that made ye. Henry IV. Part. I. II, 4, 295*" — Dyce (II, 203).

Bullen [1]) setzte hier ein Fragezeichen. Man braucht jedoch nur ein paar Zeilen weiterzulesen, um deutlich zu sehen, daß Middleton hier entlehnt hat.

Mistress Purge fährt fort (Dyce II, 203):
Now, as true as I live, master doctor, I had a secret operation and I knew him then to be my husband e'en by very ***instinct.***

Falstaff:
Why, thou knowest I am as valiant as Hercules: but beware ***instinct;*** *the lion will not touch the true prince. Instinct is a great matter: I was now a coward on instinct.*

Middleton hat den 'instinct' Falstaff's später noch 2 Mal benützt:

S. *The Old Law* (Dyce I, 27):
Second Courtier. 'Twill come to 'em by ***instinct,*** *man.*

Und in *Any Thing for a Quiet Life* (Dyce IV, 432):
Lady Cressingham. How? why, my father was a lawyer,

---

[1]) Bullen, *Middleton,* III, 113.

and died in the commission; and may not I, by a natural instinct, have a reaching that way?

Endlich möge noch eine Stelle Erwähnung finden, in der Dyce eine Reminiscenz an einen Passus in Shakspere's *Love's Labour's Lost* zu sehen glaubte.

In der 3. Sc. des I. Aktes von *The Fam. of Love* heißt es (Dyce II, 124):

Glister. And from what good exercise come you three?

Gerardine. From a play, where we saw most excellent Sampson [1]) *excel the whole world in gate-carrying.*

Dryfat. Was it performed by the youths?

Lipsalve. By youths? Why, I tell thee we saw Sampson, and I hope 'tis not for youths to play Sampson. Believe it, we saw Sampson bear the towngates on his neck from the lower to the upper stage, with that life and admirable accord, that it shall never be equalled, unless the whole new livery of porters set [to] their shoulders.

Cf. *Love's Labour's Lost* I, 2, 73:

— *Sampson, master: he was a man of good carriage, great carriage: for he carried the town-gates on his back, like a porter.*

Shakspere wie Middleton, der sich an die Stelle in *Love's L. L.* erinnert haben mag, spielen hier wohl auf eine damals bekannte Stelle (in dem verloren gegangenen *Sampson?*) an. Wenn Shakspere auf den *Sampson* von 1602 anspielt, müßte dieser schon 10 Jahre früher [2]) existiert haben; doch steht auch nicht fest, daß Middleton gerade auf dieses Stück Bezug nimmt.

Der *Family of Love* zeitlich am nächsten steht die im Febr. 1608 licensierte Komödie:

(7.) 'Your Five Gallants'.

Im II. und III. Akte dieses Stückes klingen, trotz der sonst durchaus selbständigen Milieu-Schilderung, Töne aus

---

[1]) Von Henslowe erfahren wir, daß ein Stück '*Sampson*, by Samuel Rowley and Edw. Jubye', im Juli 1602 aufgeführt wurde: s. Malone's *Shakespeare* (by Boswell), III, 327. Auf dieses Drama spielt Middleton vielleicht an.

[2]) Samuel Rowley scheint indes erst 1598/99 aufzutauchen.

den beiden Teilen von Shakspere's *Henry IV.* nach. Die Scenen, in denen Falstaff und Genossen ihr Wesen treiben, mußten auf ein Talent wie Middleton nachhaltigen Eindruck machen.

In der 2. Scene des III. Aktes von *Your Five Gallants* lauert Pursenet, der pocket-gallant, vermummt seinem Genossen Tailby, dem whore-gallant, auf, um ihn auszurauben (Dyce II, 264):

Combe Park.

Enter Pursenet with a scarf over his face, and Boy.

Pur. *Boy.*

Boy. *Sir?*

Pur. *Walk my horse behind yon thicket; give a word if you descry.*

Boy. *I have all perfect, sir.* [*Exit.*

Pur. *So; he cannot be long.* &c.

Weiter unten (p. 265):

Enter Tailby.

Pur. *Stand!*

Tail. *Ha!*

Pur. *Deliver your purse, sir.* &c.

Nach einigem Hin- und Herreden bekommt Pursenet die Wertsachen, die Tailby bei sich trägt. In derselben Scene kommt dem Pursenet dann Fitsgrave in die Quere, der gentleman, der die five gallants am Schluß des Stückes entlarvt (Dyce II, 268):

Reenter Boy.

Boy. *Master, hist, Master!*

Pur. *How now, boy?*

Boy. *I have descried a prize.*

Pur. *Another, lad?*

Boy. *The gull, the scholar.*

. . . .

Enter Fitsgrave.

Pur. *Stand!*

Fit. *You lie; I came forth to go.*

Pur. *Deliver your purse.*

Fit. *'Tis better in my pocket.*

Pur. How now? at disputations, signior fool?
Fit. I've so much logic to confute a knave, a thief, a rogue!
[Attacks and strikes Pursenet down.

In der 5. Sc. des III. Aktes kommen die beiden gallants dann unter dem Schutz der Gesellschaft wieder mit Fitsgrave zusammen und erzählen einander, in multiplizierter Form, ihr Abenteuer (Dyce II, 274):

Tailby. Troth, I'm sorry for't: pray, how came it, sir?
Pursenet. Faith, by a paltry fray, in Coleman Street.
Fitsgrave. Combe Park he would say.
[Aside.
Pur. No less than three at once, sir,
Made a triangle with their swords and daggers,
And all opposing me.
Fit. And amongst those three only one hurt you, sir?
Pur. Ex for ex.[1])
Tail. Troth, and I'll tell you what luck I had too, since I parted from you last.
Pur. What, I pray?
Tail. The day you offered to ride with me, I wish now I'd had your company: 'sfoot, I was set upon in Combe Park by three too.
Pur. Bah!
Tail. Robbed, by this light, of as much gold and jewels as I valued at forty pound.

Das Vorbild zu dieser Raubgeschichte sind nun die bekannten Scenen II, 2 und II, 4 im 1. Teil von Shakspere's *Henry IV*. Das Thema ist bei Middleton allerdings sehr stark variiert; der Gang der Intrigue ist eben ein ganz anderer: hier raubt ein gallant den anderen aus, wird aber dann von dem ehrlichen Fitsgrave, den er auch anfällt, niedergeschlagen. Bei Shakspere sind es fremde Kaufleute, die Falstaff mit seinen drei Genossen ausplündert; Prince Hal und Poins jagen dann diesen ihre Beute wieder ab. Trotzdem liegt ohne Frage eine Reminiscenz vor: das Pferd des Räubers, das hier

---

[1]) Ex for ex] Can this expression mean 'ecce, for example?' — Dyce II, 274.

wie dort in der Nähe versteckt wird, der Raub selber, und dann hauptsächlich der übertreibende Bericht der jeweiligen Dupierten.

No less than three at once, sir,
Made a triangle with their swords and daggers,
And all opposing me.[1])

Falstaff (1 Henry IV. II, 4, 180):

A hundred upon poor four of us.

An anderer Stelle ist der Eindruck, daß der Bramarbas-Ton Falstaff's eingewirkt habe, schwer von der Hand zu weisen: In der 3. Sc. des II. Aktes (Dyce II, 250):

Vintner. Master Goldstone —

Gol. How now, you conjuring rascal?

Vin. Bless your good worship: you're in humours, methinks.

Gol. Humours? say that again.

Vin. I said no such word, sir. — Would I had my beakers out on's fingers!

Gol. What's thy name, vintner?

Vin. Jack, and please your worship.

Gol. Turn knight, like thy companions, scoundrel, live upon usury, wear thy gilt spurs at thy girdle for fear of slubbering.

Noch je eine Reminiscenz aus dem 2. Teil von *Henry IV.* und aus *Henry V.* schließen sich an:

In der 8. Sc. des IV. Aktes sagt der whore-gallant Tailby (Dyce II, 300):

What an age do we breathe in! who that saw him now would think he were maintained by purses? so, who that meets me would think I were maintained by wenches? As far as I can see, 'tis all one case, and holds both in one court; we are both maintained by the common roadway!

"A double entendre is intended. 'Road-whore'" sagt Bullen III, 220 seines 'Middleton'. Cf. *2 Henry IV. II, 2, 182:*

Prince . . . . . This Doll Tearsheet should be some road.

Poins. I warrant you, as common as the way between Saint Alban's and London.

---

[1]) Siehe oben.

Die Entlehnung aus Shakspere's *Henry V.* betrifft einen Ausdruck der Mistress Quickly bei der Erzählung von Falstaff's Sterben (*Henry V.* II, 3, 11):

A' made a finer end and went away an it had been any christom child.

In der 5. Sc. des III. Aktes von *Your Five Gallants* sagt Pursenet, der pocket-gallant, von dem Vater seines Burschen, der sich eben als Taschendieb versuchte und dabei ertappt wurde (Dyce II, 276):

. . . . . a fine old man to his father; it would kill his heart, i' faith; he'd away like a chrisom.

Der Ausdruck kommt in dieser Kombination (he went away like . . . . .) nur noch in Shakspere's *Henry V.* vor, und man braucht umsoweniger daran zu zweifeln, daß Middleton hier entlehnt hat, als ja noch andere Reminiscenzen an Shakspere's großen Historiencyklus in *Your Five Gallants* vorkommen. In *The Family of Love*, dem zeitlich unmittelbar vorhergehenden Stück, spuckt auch schon, wenngleich nur vorübergehend, der Geist Falstaff's.[1])

Ebenfalls in der 5. Scene des III. Aktes von *Your Five Gallants* sagt Goldstone, der cheating-gallant, im Eintreten zu Pursenet, dem pocket-gallant:

Gol. Yea, at your book so hard?

Dazu bemerkt Dyce (II, 274):

"Perhaps it is hardly worth noticing, that, in the *Third Part of Henry VI.* act V. sc. 6, Gloster says to Henry,

Good day, my lord: what, at your book so hard?

Hier handelt es sich um eine mehr oder minder sprichwörtliche Redensart: von Entlehnung wird man hier vielleicht nicht sprechen können.[2])

Eine, wenn auch ganz abrupte Reminiscenz an eine Shakspere'sche Stelle repräsentiert dann noch der Schluß der

---

[1]) Siehe oben und Dyce, II, 203.

[2]) Der Ausdruck kommt mit einer leichten Variation noch einmal in *Your Five Gallants* vor: In der 1. Sc. des I. Aktes sagt Primero, der bawd-gallant, im Eintreten zu Frippery, dem broker-gallant (Dyce II, 219): *What, so hard at your prayers?*

5. Sc. des III. Aktes von *Your Five G.*, welcher der 3. Scene des IV. Aktes von Shakspere's *Taming of the Shrew* entnommen ist:

Petruchio jagt den Schneider, der die bestellten Kleider für Kate bringt, unter allerlei Vorwänden und weidlichem Schimpfen aus dem Haus, so daß Kate nichts bekommt. Dasselbe tut Goldstone in der erwähnten Scene (Dyce II, 278)

Goldstone [zum Schneider]:

How, you rogue, costly? out a' th' house, you slipshod, sham-legged, brown-thread-penny-skeined rascal!

Second Courtesan. Nay, my sweet love —

[Exit Tailor.

Petruchio [zum Schneider] IV, 3, 110:

Thou flea, thou nit, thou winter-cricket thou!
Braved in mine own house with a skein of thread?
Away thou rag . . . . .

Für die Ähnlichkeit in der letzten Scene von *Your Five Gallants* mit dem Schluß von Shakspere's *Measure for M.* siehe die Besprechung von *Michaelmas Term.*

Analog der Art, wie in den drei ersten Middleton'schen Stücken Shakspere's *Measure for Measure* mithalf, gehen die Falstaff-Reminiscenzen, die schon in der *Family of Love* und *Your Five Gallants* auftauchten, auch noch auf das nächstfolgende der Middleton'schen Stücke über:

Etwa die ersten 30 Zeilen von:

(8.) 'A Mad World, My Masters' (lic. 4. Okt. 1608)

verdanken ihren Bramarbas-Ton dem Vorgang von Shakspere's Falstaff und Genossen. Sie lauten (Dyce II, 331):

Mawworm. Captain, regent, principal!

Hoboy. What shall I call thee? the noble spark of bounty! the life-blood of society!

Follywit. Call me your forecast, you whoresons! when you come drunk out of a tavern, 'tis I must cast your plots into form still; 'tis I must manage the prank, or I'll not give a louse for the proceeding: I must let fly my civil fortunes, turn wild-brain, lay my wits upo' th' tenters, you rascals, to maintain a company of villains, whom I love in my very soul and conscience!

Maw. Aha, our little forecast!

Und nun eine wörtliche Reminiscenz[1]):

Fol. Hang you, you have bewitched me among you! I was well given till I fell to be wicked! my grandsire had hope of me: I went all in black; swore but a' Sundays; never came home drunk but upon fasting-nights to cleanse my stomach. 'Slid, now I'm quite altered! blown into light colours; let out oaths by th' minute: sit up late till it be early; drink drunk till I am sober; sink down dead in a tavern, and rise in a tobacco-shop: here's a transformation! I was wont yet to pity the simple, and leave 'em some money: 'slid, now I gull 'em without conscience! I go without order, swear without number, gull without mercy, and drink without measure.

Falstaff (*1 Henry IV.* A. III. Sc. 3):

I was as virtuously given as a gentleman need to be; virtuous enough; swore little; diced not above seven times a-week; went to a bawdy-house not above once in a quarter — of an hour; paid money that I borrowed, three or four times; lived well, and in good compass: and now I live out of all order, out of all compass.

Bemerkenswert ist, daß die Stelle in *A Mad World, My Masters* ungefähr auf das Doppelte angewachsen ist: Middleton führt die aus Shakspere entlehnten Züge meist breiter aus, schwächt ihre Wirkung dadurch freilich oft ab.

Eine abrupte Reminiscenz aus Shakspere's *Romeo* findet sich in der 1. Scene des III. Aktes von *A Mad World, M. M.*, wo Harebrain sagt (Dyce II, 365):

O, sickness has no mercy, sir!
It neither pities lady's lip nor eye;
It crops the rose out of the virgin's cheek,
And so deflowers her that was ne'er deflower'd.

"The same play upon words we find in *Romeo and Juliet* A. IV. Sc. 5:

— See, there she lies,
Flower as she was, deflowered by him.
Death is my son-in-law." — Reed.

Ferner findet sich ein freies Zitat aus *Hamlet* in der 1. Scene des IV. Aktes (Dyce II, 386):

---

[1]) S. Reed's Note, bei Dyce II, 331.

Penitent Brothel, wie ihm der Teufel in weiblicher Gestalt erscheint:

Shield me, you ministers of faith and grace!

"See Hamlet:

Angels and ministers of grace defend us!

A. I. Sc. 4." — Steevens.

Ebenfalls in der 1. Sc. des IV. Aktes von *A Mad World, M. M.* läßt Penitent Brothel, von seinem zügellosen Leben angeekelt, sich folgendermaßen gegen die Frauen aus:

Dyce II, 385:

To doat on weakness, slime, corruption, woman!
What is she, took asunder from her clothes?
Being ready, she consists of hundred pieces,
Much like your German clock, and near ally'd;
Both are so nice, they cannot go for pride:
Beside a greater fault, but too well known,
They'll strike to ten, when they should stop at one.

Die Stelle hat entschiedene Ähnlichkeit mit der folgenden aus Shakspere's *Love's Labour's Lost* (III, 1, 191):

Biron. What, I! I love! I sue, I seek a wife!
A woman, that is like a German clock,
Still a-repairing, ever out of frame,
And never going aright, being a watch,
But being watch'd that it may still go right!

Die Vergleichung der Frauen mit den komplizierten aus Deutschland importierten Uhren findet sich auch sonst in der elisabethanischen Literatur:

Bullen[1]) zitiert außer der Stelle in *Love's Labour's Lost* noch eine solche aus Ben Jonson's *Epicoene.*[2])

Die Ähnlichkeit der Middleton'schen Stelle mit der in *Love's L. L.* besteht jedoch nicht nur in der Kongruenz der Bilder: Die Art, wie das Ganze gesagt ist (die Form des Ausrufs in beiden Stellen), läßt einen Zusammenhang vermuten, den, in Anbetracht des viel früheren Datums von Shakspere's *Love's Labour's Lost*, Middleton's Gedächtnis her-

[1]) Bullen, *Middleton*, III, 317.
[2]) Gifford, *Ben Jonson*, III, 432.

stellt. Middleton kennt ja dieses Shakspere'sche Stück schon ziemlich lange: siehe die Reminiscenzen an *Love's L. L.* im *Blurt, Master-Constable* (1602).

Ein lehrreiches Beispiel dafür, wie die Meinungen über den Anteil an Kompagniearbeiten auseinandergehen können, bietet das nächstfolgende der Middleton'schen Stücke:

(9.) 'The Roaring Girl' (1611 gedruckt),

für das Thomas Dekker Middleton's Mitarbeiter war.

Ward (II, 519 seiner *Engl. Dram. Lit.*) weist den Hauptanteil an der Produktion dieses Stückes Dekker zu. Fleay (I, 132 seines *Chronicle*) gibt, als bloße Meinungsäußerung: "Middleton wrote, I think, II. 2, IV. 1, V. 2." Im Gegensatz dazu verteilt Bullen (I, XXXVI seines 'Middleton') das Stück nach inneren Gründen folgendermaßen: Der ganze I. Akt: Dekker; II, 1: Middleton; II, 2: Dekker; III: mainly by Middleton; IV: unsicher, wahrscheinlich von Middleton, die 2. Sc. sicher; V: Dekker. Dyce (I, LVI): "Of *The Roaring Girl* I believe that Middleton wrote by far the greater portion."

Swinburne (*The Nineteenth Century* XIX, 143): "The style of *The Roaring Girl* is full of Dekker's peculiar mannerisms: slipshod and straggling metre, incongruous touches or flashes of fanciful or lyrical expression, reckless and awkward inversions, irrational and irrepressible outbreaks of irregular and fitful rhyme."

Rudolf Fischer (S. 127 der *Festschrift*) behandelt das Stück als ganz Middleton gehörig.

Die zwei Reminiscenzen an Shakspere, die sich in dem Stücke finden, gehören wahrscheinlich Dekker zu:

Am Schluß der 1. Sc. des IV. Aktes sagt Moll (Dyce II, 514):

He that can take me for a male musician,
I can't choose but make him my instrument,
And play upon him.

Vergleiche *Hamlet* III, 2, 387:

Hamlet. . . . . 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me.

Im 2. Teil von *The Honest Whore* (lic. 29. April 1608), den Dekker streitig zu machen nicht der geringste Grund vorliegt, kehrt diese Reminiscenz noch einmal wieder (Dyce III, 159):

Bellafront . . . . .
Thou'rt a fit instrument for him.
Orlando. Zounds, I hope he will not play upon me.

Die zweite Shakspere-Reminiscenz in *The Roaring Girl* betrifft, wie im ersten Fall, einen Zug aus dem *Hamlet*, der, wie oben, im 2. Teil von *The Honest Whore* wiederkehrt:

Im der 2. Sc. des III. Aktes von *The Roaring Girl* heißt es (Dyce II, 490):

Since last I saw him, twelve months three times told
The moon hath drawn through her light silver bow.

Dyce bemerkt dazu: "Perhaps this scene is by Dekker: in his *Whore of Babylon*, 1607, we find

Fiue summers haue scarce drawn their glimmering nights
Through the Moons siluer bowe."

Im 2. Teil von *The Honest Whore* heißt es (Dyce III, 223):

The moon hath through her bow scarce drawn to th' head,
Like to twelve silver arrows, all the months.

Diese drei Stellen gehen ihrerseits auf Shakspere's *Hamlet* zurück. Das Schauspiel im Schauspiel, III, 2, 165 der Shakspere'schen Tragödie, beginnt mit den Worten:

P. King. Full thirty times hath Phoebus' cart gone round
Neptune's salt wash and Tellus' orbed ground,
And thirty dozen moons with borrow'd sheen
About the world have times twelve thirties been.

Die 2. Scene des III. und die 1. Scene des IV. Aktes von *The Roaring Girl* sind also wahrscheinlich von Dekker. Den I. Akt, die Hälfte des II. und den ganzen V. Akt hält Bullen für Dekker's Eigentum: Die Ansicht Ward's und Swinburne's, daß das Stück in der Hauptsache von Dekker sei, kommt dem wirklichen Sachverhalt also vielleicht am

nächsten. Ob die Erwähnung von 'Mistress Mall's picture' in Shakspere's *Twelfth Night* I, 3 auf Mary Frith, the 'Roaring Girl', geht, muß als unsicher gelten. Bullen (IV, 5 seines 'Middleton') schreibt: "Mary Frith was too young to have come into notoriety when *Twelfth Night* was written; but the allusion may have been introduced at a later date. In his Shakespeare *Glossary* Dyce suggests — "After all, can it be that 'Mistress Mall's picture' means merely a 'lady's picture'? So we still say 'Master Tom', or 'Master Jack', to designate no particular individual, but of young gentlemen generally".

Von jetzt ab werden die äußeren Kriterien für die Datierung der Middleton'schen Stücke immer spärlicher. Ich folge, wie bisher, der chronologischen Ordnung, die Rudolf Fischer nach inneren Gründen aufgestellt hat.

Danach würde zunächst folgen:

(10.) **'A Chaste Maid in Cheapside'** (1630 gedruckt).

Ein paar Züge aus *Romeo and Juliet*, der Shakspere'schen Tragödie, die Middleton in seinem *Blurt, Master-Constable* und in *The Family of Love* so ausgiebig verwertet hat, finden sich in dem Stück:

In der 1. Sc. des III. Aktes soll das liebende Paar, das im Mittelpunkt der Haupthandlung steht, heimlich in aller Eile getraut werden (Dyce IV, 42):

Touchwood jun. The ring, and all things perfect: she'll steal hither.
Parson. She shall be welcome, sir; I'll not be long
A clapping you together.
Touch. jun. O, here she's come, sir!
Enter Moll and Touchwood senior.
Touch. sen. Quick, make haste, sirs!
Moll. You must despatch with all the speed you can.
For I shall be miss'd straight; I made hard shift
For this small time I have.
Parson. Then I'll not linger.

Die Zeremonie wird hier dann von Moll's Vater und dem ihr aufgedrungenen Bräutigam unterbrochen.

Ich zweifle umsoweniger, daß Middleton hier die Scene II, 6 von Shakspere's *Romeo* vorschwebte, als er sie schon im *Blurt, Master-Constable* verwertet hatte.[1]) Leichte Anklänge an Shakspere's *Romeo* finden sich dann noch in den letzten Scenen der beiden letzten Akte von *A Chaste Maid in Ch.* (Dyce IV, 78):

Yellowhammer, der Vater der Middleton'schen Juliet:

— *to-morrow morn,*
As early as sunrise, we'll have you join'd.
Moll. O, bring me death to-night, love-pitying fates;
Let me not see to-morrow up on the world.

Desgleichen zu Anfang der letzten Scene des letzten Aktes, da der Leichenzug der beiden Liebenden (die beide lebend in ihren Särgen liegen) die Bühne betritt (Dyce IV, 93):

Touchwood sen. Never could death boast of a richer prize
From the first parent; let the world bring forth
A pair of truer hearts.

Middleton hatte die letzte Scene von Shakspere's *Romeo* im Gedächtnis, als er diese Worte schrieb. Seine detaillierte Kenntnis der großen Liebestragödie läßt darüber kaum einen Zweifel.

In der erst 1662 gedruckten Komödie:

(11.) 'Any Thing for a Quiet Life'

finden sich ein paar, nicht schwerwiegende, aber für Middleton charakteristische Anklänge an den *Lear* und eine abrupte Reminiscenz aus dem 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.*:

In der 1. Sc. des V. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* sagt ein Vater von seinem, wie er glaubt, verstorbenen Sohne (Dyce IV, 485/486):

Franklin sen. He was my nearest
And dearest enemy.

Vergleiche *1 Henry IV.* III, 2, 122:

---

[1]) S. Dyce I, 274 und die Besprechung von *Blurt, M.-C.* in vorliegender Arbeit.

King. Why, Harry, do I tell thee of my foes,
Which art my near'st and dearest enemy?

Der Ausdruck 'dearest enemy' findet sich auch anderswo: Nares[1]) zitiert eine Stelle aus Beaumont and Fletcher's *Maid in the Mill*:

You meet your dearest enemy in love,
With all his hate about him.

Bullen[2]) gibt die Stelle aus *Hamlet* I, 2, 182:

Would I had met my dearest foe in heaven.

Middleton hat den Ausdruck jedoch zweifellos aus *1 Henry IV*. Dort wie hier spricht ein betrübter Vater von seinem, wie er glaubt, mißratenen Sohn. Außerdem deckt sich die Phrase bei Middleton wörtlich mit der in *1 Henry IV*.

Die Anklänge an Shakspere's *Lear* stehen in der 2. Sc. des V. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* (Dyce IV, 491):

Sir Francis Cressingham. Why, I become my wife's pensioner; am confined to a hundred mark a-year, t'one suit, and one man to attend me.

Saunder. And is not that enough for a private gentleman?

Vergleiche *Lear* II, 4.

Ferner (Dyce IV, 493):

George Cressingham zu seiner Stiefmutter:

What a dream have you made of my father!

. . . .

Lady Cress. You do not come to quarrel?

G. Cress. No, certain, but to persuade you to a thing .... — to use my father kindly.

L. Cress. Why, does he complain to you, sir?

G. Cress. Complain? why should a king complain for any thing, but for his sins to heaven?

Lady Cressingham vertritt hier die Stelle Regan's und Goneril's. Die Ähnlichkeit mit den entsprechenden Stellen im *Lear* ist freilich ziemlich gering; es ist der Gatte der Lady Cressingham, von dem die Rede ist; bei Lear ist ja der Undank der Töchter gegen ihren Vater die Grundlage. Dennoch

---

[1]) Nares, *Glossary*.
[2]) Bullen V, 321.

ist eine Abhängigkeit zu spüren: einzelne, aus ihrem Milieu herausgerissene Züge, also doch schließlich einen Inhalt, hat Middleton auch hier entlehnt. Man vergleiche die ebenso charakteristischen Reminiscenzen aus dem *Lear* in der 1. Scene des *Mayor of Queenborough*.

Für das Drama:

(12.) 'A Fair Quarrel' (1617 gedruckt)

war William Rowley Middleton's joint author.

Das Verhältnis Captain Ager's zu seiner Mutter erinnert stellenweise recht deutlich an das Hamlet's zur Königin. Hamlet's lähmende Schwermut, seine Trauer um den Fall seiner Mutter gingen Middleton durch den Kopf, als er den Monolog Captain Ager's in der 1. Scene des II. Aktes schrieb. Auch ein paar wörtliche Reminiscenzen an *Hamlet* haben sich in diese Scene eingeschlichen. Ich will den ganzen Monolog hierhersetzen (Dyce III, 466):

Enter Captain Ager.
Cap. Ager. The son of a whore?
There is not such another murdering-piece [1])
In all the stock of calumny; it kills
At one report two reputations,
A mother's and a son's. If it were possible
That souls could fight after the bodies fell,
This were a quarrel for 'em; he should be one, indeed,
That never heard of heaven's joys or hell's torments,
To fight this out: I am too full of conscience,
Knowledge, and patience, to give justice to't;
So careful of my eternity, which consists
Of upright actions, that unless I knew
It were a truth I stood for, any coward
Might make my breast his foot-pace: and who lives
That can assure the truth of his conception,
More than a mother's carriage makes it hopeful?

---

[1]) *murdering-piece*] "Shakespeare uses the word, *Hamlet* IV, 5." — Dyce. Der Ausdruck kommt bei Shakspere nur dieses eine Mal vor.

And is't not miserable valour then,
That man should hazard all upon things doubtful?
O, there's the cruelty of my foe's advantage!
Could but my soul resolve my cause were just,
Earth's mountain nor sea's surge should hide him from me!
E'en to hell's threshold would I follow him,
And see the slanderer in before I left him!
But as it is, it fears me; and I never
Appear'd too conscionably just till now.
My good opinion of her life and virtues
Bids me go on, and fain would I be rul'd by't;
But when my judgment tells me she's but woman,
Whose frailty[1]) *let in death to all mankind,*
My valour shrinks at that. Certain she's good:
There only wants but my assurance in't,
And all things then were perfect: how I thirst for't!
Here comes the only she that could resolve —
But 'tis too vild a question to demand indeed.
Enter Lady Ager.
Lady Ager. Son, I've a suit to you.
Cap. Ager. That may do well. — [Aside.
To me, good madam? you're most sure to speed in't.
Be't i'my power to grant it.
Lady Ager. 'Tis my love
Makes the request, that you would never part
From England more.
Cap. Ager. With all my heart 'tis granted! —

Das Vorbild zu dieser Stelle findet sich in derselben Scene, in der Hamlet sein berühmtes Wort von der 'woman's frailty' spricht. *Hamlet* I, 2, 118:

Queen. Let not thy mother lose her prayers, Hamlet:
I pray thee, stay with us; go not to Wittenberg.
Ham. I shall in all my best obey you, madam.

Die Scene II, 1 von *A Fair Quarrel* gehört ohne Zweifel Middleton zu: Fleay, Bullen, und die eingehende Untersuchung von Miss Wiggin sind hier éiner Meinung; von Rowley ist

[1]) S. *Hamlet* I, 2: — *Frailty, thy name is woman!* —

höchstwahrscheinlich nur das under-plot. Wenn aber ein Zweifel über die Autorschaft dieser Scene bestände, so müßte ihn diese Reminiscenz aus *Hamlet* vollends beseitigen: In neun verschiedenen Middleton'schen Stücken finden sich Reminiscenzen an Shakspere's *Hamlet*. Auch ist diese letzterwähnte Reminiscenz charakteristisch für die Art, wie Middleton aus Shakspere entlehnt. Die Pointe, der Inhalt ist es, was er herübernimmt: das Rührende in der Bitte der Mutter, der trauernde Ernst in der Antwort des Sohnes — unverwischt hat Middleton das in seinen Dialog herübergleiten lassen; auf den Wortlaut kommt es ja nicht an.

Die Stelle in Akt III Sc. 2 (Dyce III, 499):

Jane. This for thy love! [*Spits at him.*

hat ihr Vorbild in der berühmten Scene I, 2 von Shakspere's *Richard III.*

Zeile 144:

Anne. Where is he?
Gloucester. Here. [*She spitteth at him.*]
Why dost thou spit at me?

Jane und Lady Anne wird ein Liebesantrag gemacht, der sie empört.

Die Scene in *A Fair Quarrel* hat höchstwahrscheinlich Rowley zum Verfasser: sie bildet einen Teil des under-plot's, das Miss Wiggin überzeugend als diesem angehörig erweist (S. 36 ihrer *Inquiry*): "Again, in III, 2, we find Jane spitting at the Physician, a curious incident paralleled in *All's Lost by Lust* (II, 1) and *A Match at Midnight* (III, 2); and the freedom of the girl's invectives,

O you're a foul dissembling hypocrite!
Out, outside of a man; thou cinnamon tree.
Poison thyself, thou foul empoisoner!

reminds us strongly of Jacinta's in *All's Lost by Lust.* Middleton's women, even the fiercest of them, are more moderate in speech."

Man wird diese Reminiscenz also mit größerer Wahrscheinlichkeit Rowley zuschreiben.

Das Drama:

(13.) 'The Old Law',

in einer sehr stark verdorbenen Quarto von 1656 überliefert, trägt auf seinem Titelblatt die Namen Massinger, Middleton und Rowley.

Das Eigentum der drei Autoren an diesem Stück zu fixieren, scheint schwer möglich zu sein. Miss Wiggin [1]) hat darauf verzichtet, die Frage eingehend zu behandeln. Im allgemeinen stimmen die Forscher [2]) darin überein, daß die ursprüngliche Fassung des Stückes wahrscheinlich in das Jahr 1599 [3]) falle, daß Massinger hier noch nicht mitarbeitete (er wäre ja erst 15 Jahre alt gewesen), sondern das Stück bei der Wiederaufnahme im Salisbury Court Theatre lediglich revidierte, desgleichen, daß das Ernste im Stück Middleton's, das Drollige (hauptsächlich die Figur des Clown Gnotho) Rowley's Eigentum sei.

Rudolf Fischer stellt das Drama *The Old Law* nach inneren Kriterien hinter *A Fair Quarrel* (1617 gedruckt), und nimmt dann als nächstfolgendes Stück die umstrittene Tragikomödie *The Witch*. Sehr gut zu dieser Datierung stimmt nun die Tatsache, daß in *The Old Law* mehrere Male, an 4 verschiedenen Stellen, von Hexen gesprochen wird. Die Annahme, daß das Stück kurz vor oder kurz nach *The Witch* entstanden sei, wird dadurch sehr plausibel:

In der 1. Sc. des III. Aktes hält der Clown Gnotho seinem Weibe Agatha einen Vortrag über die Nichtsnutzigkeit der Frauen (Dyce I, 56):

Gnotho. There's so many of you, that, when you are old, become witches.

---

[1]) S. die Note auf S. 1 von Miss Wiggin's *Inquiry*.

[2]) Siehe Dyce I, XVI und I, 3; Bullen I, XV; Ward, *Engl. Dr. L.* II, 501; Fleay, *Chronicle* II, 100; Lamb, *Spec. of Engl. Dr. Poets*, p. 453.

[3]) Akt III Sc. 1 (bei Dyce I, 48): *Agatha — born in 1540, and now 'tis 99.* Derartige chronologische Angaben in den alten Stücken sind jedoch nicht zuverlässig.

In der 1. Sc. des IV. Aktes (Dyce I, 77):

Drawer. . . . . here's a consort of mad Greeks, I know not whether they be men or women, or between both; they have, what-you-call-'em, wizards on their faces.

Cook. Vizards, good man lick-spiggot.

Butler. If they be wise women, they may be wizards too.[1])

Am Schluß dieser Scene macht Gnotho noch einmal denselben Witz, den er sich schon in der 1. Sc. des III. Aktes geleistet (Dyce I, 80):

Gnotho zu seinem Weib Agatha:

— prithee, die before thy day, if thou canst, that thou mayst not be counted a witch.

Diese wehrt sich aber diesmal:

Agatha. No, thou art a witch, and I'll prove it: I said I was with child, thou knewest no other but by sorcery: thou saidst it was a cushion, and so it is; thou art a witch for't, I'll be sworn to't.

Die vierte dieser Stellen endlich findet sich in der 1. Sc. des V. Aktes:

Hippolita, das tugendhafte Weib des wegen Übertretung des Scheingesetzes vor den Scheingerichtshof der lasterhaften Höflinge zitierten Cleanthes, wirft diesen ihr widernatürliches Verhalten in empörten Worten vor (Dyce I, 96):

Hippolita. . . . . I must tell you there
You're more than monstrous, in the very act
You change yourselves to devils.
First Courtier. She's a witch;
Hark! she begins to conjure.

Daß das Stück keine Erstlingsarbeit ist, scheint aus inneren Gründen mit Sicherheit hervorzugehen: Siehe Rudolf Fischer, S. 137 der *Festschrift*, und Swinburne (S. 146 seines Artikels in *The Ninetheenth Century*):

"The same sense of discord and inequality will be aroused on comparison of the worse with the better parts of *The Old Law*. The clumsiness and dullness of the farcical interludes....:

[1]) Über die Ähnlichkeit dieser Stelle mit einem Zug in Ben Jonson's *Sad Shepherd* (A. I Sc. 2) siehe die Besprechung von *The Witch*.

while the sweet and noble dignity of the finer passages have the stamp of his ripest and tenderest genius on every line and in every cadence."

Die Annahme, daß das Stück nicht im Jahre 1599 gespielt wurde, wird durch das Vorkommen einer abrupten Reminiscenz aus Shakspere's *Hamlet* noch wahrscheinlicher:

In der 1. Sc. des IV. Aktes sagt Clown Gnotho (Dyce I, 75):

— *Besides, there will be charges saved too; the same rosemary that serves for the funeral will serve for the wedding.*

Vergleiche *Hamlet* I, 2, 180:

Thrift, thrift, Horatio! the funeral baked meats
Did coldly furnish forth the marriage tables.

Eine weitere, ebenfalls ganz abrupte Reminiscenz aus einem Shakspere'schen Stück findet sich noch in der 1. Sc. des IV. Aktes (Dyce I, 77):

Tailor. Why, did she (Helen of Greece) *grow shor[t]er when she came to Troy?*

Gnotho. She grew longer, if you mark the story. When she grew to be an ell, she was deeper than any yard of Troy could reach by a quarter.

"This miserable trash, which is quite silly enough to be original, has yet the merit of being copied from Shakespeare." — Gifford.

Die Shakspere'sche Stelle besteht aus zwei Zeilen, *Love's Labour's Lost* V, 2, 673:

Boyet [Aside to Dum.]
Loves her by the foot.
Dumain [Aside to Boyet]
He may not by the yard.

Ob diese Reminiscenz Middleton oder Rowley anzurechnen ist, wird kaum zu entscheiden sein: die Rolle des Clown Gnotho wurde von Rowley ausgearbeitet; Middleton hat aber nachgewiesenermaßen auch anderweitig Shakspere's *Love's L. L.* benützt: siehe die Besprechungen von *A Mad World, My Masters,* und, hauptsächlich, von *Blurt, Master-Constable.*

Über das umstrittene Verhältnis von Shakspere's *Macbeth* zu Middleton's Tragikomödie

(14.) 'The Witch'

schreibt zwar der Dichter Swinburne[1]) in seinem Aufsatz über Middleton: "As for the supposed obligations of Shakespeare to Middleton or Middleton to Shakespeare, the imaginary relations of *The Witch* to *Macbeth* or *Macbeth* to *The Witch*, I can only say that the investigation of this subject seems to me as profitable as a research into the natural history of snakes in Iceland." Doch wollen wir uns dadurch nicht abhalten lassen, auch dieser Frage näher zu treten.

Das Datum von *The Witch* ist unbekannt. Doch läßt die Natur des Stückes keinen Zweifel darüber, daß es in eine späte Zeit von Middleton's Tätigkeit als dramatischer Dichter fällt: das hat die Untersuchung von Rudolf Fischer[2]) wohl bewiesen.

Im Gegensatz dazu ist das Datum von Shakspere's *Macbeth*, ca. 1606, ziemlich sicher festgelegt.[3]) Man vergleiche mit Bezug auf diese Frage die Anspielungen in der Rede des Pförtners (II, 3) vom 'farmer', vom 'English tailor' und, hauptsächlich, vom 'equivocator': Garnet's equivocation 1606. Sodann die Erwähnung von der Heilung des „Übels" durch die Hand des Königs (IV, 3, 140—159), die darauf hinweist, daß das Stück höchstwahrscheinlich im 3. oder 4. Jahr nach der Thronbesteigung Jakob's I. verfaßt ist.[4]) Die Wahl der Fabel des Stückes, die Verwendung des Hexenwesens samt der Figur der Hecate, bedeutet ja, wie Ben Jonson's *Masque of Queens*, eine Huldigung für Jakob I.

Ferner die wichtige Anspielung auf Banquo's Geist, die Dr. Farmer in der 3. Sc. des IV. Aktes von *The Puritan* fand, wozu sich eine weitere Reminiscenz in Akt III, Sc. 6 desselben Stückes und eine solche in Middleton's *Phoenix* gesellt. Daß das Datum von *The Puritan* in dasselbe Jahr (1607) fällt, wie

[1]) *The Nineteenth Century*, vol. XIX*, p. 148.

[2]) Fischer, S. 137 der *Festschrift*; s. auch Bullen I, LIII.

[3]) Furness, S. 381—388; siehe auch die Besprechungen von *The Phoenix* und *The Puritan* in vorlieg. Arbeit.

[4]) Auf die Bühne scheint *Macbeth* erst einige Jahre später gekommen zu sein (1610, Forman's Bericht). Vgl. Garnett, *The Date of Macbeth*, Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXIX, p. 222 f.

das von Middleton's *Phoenix* [1]), ist auch wohl kein Zufall. Danach ist das Datum ca. 1606 für Shakspere's *Macbeth* wohl mehr als wahrscheinlich. Den terminus ad quem (Aufführung im Globe Theater am 20. April 1610, Forman's Bericht) zu zitieren, erscheint daher kaum mehr notwendig.

Ein positiver Beweis dafür, daß Middleton's *Witch* nach Shakspere's *Macbeth* entstanden ist, liegt jedoch, vom Datum der Shakspere'schen Tragödie ganz abgesehen, in der Tatsache, daß in der 3. Scene des IV. und in der 1. Scene des V. Aktes von Middleton's Stück deutliche, unleugbare Reminiscenzen aus Shakspere's *Macbeth* stehen, die nicht den Hexenapparat betreffen. Diese Reminiscenzen (s. unten ihre detaillierte Besprechung) sind genau von der Art, in der Middleton an hundert anderen Stellen aus Shakspere geborgt hat. Auch einige der Entlehnungen aus der Hexenwelt weisen deutlich die Merkmale auf, durch die die sonstigen Shakspere-Reminiscenzen in Middleton's Werken sich charakterisieren.

Die von den Cambridge Editors, Clark und Wright, aufgestellte Hypothese [2]), daß Middleton mit Shakspere in der Composition des *Macbeth* zusammengearbeitet oder nach dessen Tode oder Rücktritt von der Bühne gewisse Stellen in das Shakspere'sche Drama interpoliert habe, hat sehr wenig Anklang und in dem Artikel von Th. A. Spalding [3]) die gründlichste Entgegnung gefunden.

Fleay [4]), der diese Hypothese zuerst aufgegriffen und weiter verarbeitet hatte, änderte später seine Ansicht und beschränkte sich auf die Anzweiflung der 'Hecate bits' III, 5 und IV, 1, 39—43 (s. vol. II, p. 375 seines *Chronicle*). Doch auch diese Annahme entbehrt einer genügenden Begründung.

Daß die 40 Zeilen, die Shakspere's Hecate spricht, der

---

[1]) *The Phoenix* am 9. Mai 1607 licensiert.

[2]) *Clarendon Press Series*, p. VIII, 1869; bei Furness S. 391 u. 392.

[3]) Spalding, *On the Witch-Scenes in Macbeth*, in den *New Shakspere Society's Transactions*, 1877, pp. 27—40.

[4]) Fleay, *Life of Shakespeare* und *Shakespeare Manual* pp. 245—261.

knappen, unheimlich düsteren und packenden Sprache in den übrigen Teilen von *Macbeth* nicht ganz ebenbürtig sind, wird niemand leugnen. Doch folgt daraus noch nicht, daß Shakspere sie nicht gemacht haben könne: auch Homer nickt einmal ein. Und wenn sie von einem anderen eingefügt wären, so hätte sich dieser seiner Aufgabe mit bewundernswertem Geschick entledigt. Wäre es Middleton vergönnt worden, irgend etwas im *Macbeth* zu ändern, so hätte er sicherlich die Figur der Hecate mit Macbeth selbst in Berührung gebracht. Wo bei Shakspere die Welt des Urbösen mit der Menschenwelt zusammenstößt, ist der Effekt grauenhaft, unheimlich, und, wenn man von der tragischen Ironie absieht, geheimnisvoll.

Die Welt des Urbösen selbst stellt Shakspere als eine in sich abgeschlossene dar, die, ähnlich dem Reiche der Chemie, ihre mechanisch wirkenden Gesetze und Regeln hat.

Von den häßlichen Dingen in der 1. Sc. des IV. Akts, dem Hexenkessel und seinem bezauberten Inhalt, bekommt Macbeth nichts zu sehen; mindestens sieht er, in dem Seelenzustand, in dem er sich befindet, nichts davon: er schaut auf seine fürchterliche Beschwörung nur grauenhafte Bilder, die ihn verlocken, verlachen und verderben.

In Middleton's *Witch* kommt Almachildes über den Hexenkessel stolpernd in die Höhle der Hecate (Dyce III, 268):

Almachildes. Call you these witches? they be tumblers, methinks,
Very flat tumblers.

Diese Sonderung der Menschenwelt von der Welt des Urbösen hält auch die eigentliche Hecatescene, die 5. Scene des III. Aktes, ein: so gefaßt stellt diese Scene sogar eine Verdeutlichung der tragischen Ironie im Stücke dar. — Diese in ihrer Art harmonische Wirkung hätte Middleton, und wohl jeder andere, kleinere als Shakspere, wenn er seine Hand daran gelegt, zerstört. In seinem „verbesserten" *Macbeth*, 1674, legt Davenant die Prophezeiungen, die bei Shakspere die Erscheinungen selbst aussprechen, Hecate in den Mund. Wer annehmen will, daß Shakspere die auf Bestellung von Middleton gelieferten Hecatescenen selbst in seine Tragödie eingefügt

habe, müßte nachweisen, daß Shakspere derartiges zu tun pflegte, oder doch mindestens ein dem vorliegenden wirklich ähnliches Beispiel namhaft machen, sonst bleibt seine Hypothese in der Luft.

Die Quelle Shakspere's für die Figuren der 3 Hexen[1]) ist, wie für den ganzen übrigen *Macbeth*, Holinshed:

'It fortuned as Makbeth and Banquho iournied towards Fores, where the king then laie ..... there met them three women in strange and wild apparell, resembling creatures of elder world'

— Furness p. 363.

Die Prophezeiung der Hexen in der 3. Scene des I. Aktes ist ein beinahe wörtliches Zitat aus Holinshed.

Für den Hexenapparat ist in *Macbeth* wie in Middleton's *Witch* Reginald Scot's *Discoverie of Witchcraft* (1584) die Grundlage.

Keine direkte Quelle dagegen ist für die Rolle der Hecate vorhanden: man muß wohl annehmen, daß Shakspere diese Figur als erster auf die Bühne gebracht hat. Jedenfalls war sie ihm schon vor Abfassung seines *Macbeth* wohl bekannt. Er zitiert sie im *Lear* I, 1, 112. *Mids.* V, 391. *1 Henry VI.* III, 2, 64 und im *Hamlet* III, 2, 269; dann noch in *Macbeth* III, 5, 1, wo Hecate angeredet wird, und II, 1, 52 und III, 2, 41, wo Macbeth selbst ihren Namen nennt. Und zwar ist es nicht die Mondgöttin Hecate, von der Macbeth spricht, sondern die Vorsteherin des Zauber- und Hexenwesens: *Witchcraft celebrates pale Hecate's offerings* (II, 1, 52). Das ist wohl zu beachten.

Als älteste Stelle für die Erwähnung der Hecate in der englischen Literatur gibt das Oxford Dictionary: "1420 Pallad. on Husb. XI. 253 But let not Ecate this craft espie [marg. luna.]" Hier ist Hecate schon als Vorsteherin des Zauber-

---

[1]) Die Unhaltbarkeit der Theorie Fleay's, daß im ganzen 6 Hexen in *Macbeth* auftreten, 3 'Nornae' und, in der 1. Sc. des IV. Aktes dann zu diesen 3 Nornen 3 wirkliche Hexen, ist von Spalding (*New Shakspere Society's Transactions*, 1877, S. 28 ff.) dargetan worden. Die Ungenauigkeit der Bühnenweisung IV, 1 'Enter Hecate and the other Three Witches' war Anlaß zu dieser Hypothese.

wesens gemeint; viel häufiger wird sie als Mondgöttin, an Stelle der Artemis und Luna, genannt, so in der *Spanish Tragedy* (Interpol. D, 33 [1]):

And yonder pale-fac'd Hecate there, the moon.

Auch Middleton nennt sie zweimal. In *The Changeling* III, 3 (Dyce IV, 246):

Luna is now big-bellied, and there's room
For both of us to ride with Hecate,

und in *A Fair Quarrel* IV, 1 (Dyce III, 507):

False as the face of Hecate!

Bemerkenswert ist, daß *A Fair Quarrel* wie *The Changeling* späte Stücke des Dichters sind. (Die Scene IV, 1 von *A Fair Quarrel*, eine roaring-school Scene, wird indes Rowley zugeschrieben).

Aus früherer Zeit ist bisher nur ein einziges englisches Drama mit Hexen sicher nachgewiesen, nämlich *The Witch of Islington*. Es wurde 1597 gespielt(?) und muß noch vor 1594 entstanden sein. Die übrigen hier in Betracht kommenden Stücke sind alle späteren Ursprungs. So von 1621 oder 1622 *The Witch of Edmonton*, angeblich von Ford, Dekker und Rowley, von 1623 *The Witch Traveller*. *The Late Lancashire Witches* von Heywood und Brome wurden zum erstenmal 1634 aufgeführt. Heywood's Anteil an diesem Stück beruht auf einer älteren Vorlage, nämlich auf T. Pott's Drama *The Witches of Lancaster* von 1613.

Das kleine Interlude, das bei König Jakob's Besuch in Oxford 1605 vor dem Tore von St. John's College gespielt wurde [2]), leistet der *Macbeth*-Forschung nur den *einen* Dienst, daß es das Datum kurz nach 1605, also 1606, für Shakspere's *Macbeth* noch wahrscheinlicher macht.

Wenn man nicht annehmen will, daß die Figur der Hecate in einem spurlos verschwundenen Stücke älteren Datums agiert habe, dann muß man ihre Entstehung als Bühnenfigur Shakspere's Erfindung zuschreiben. Das einzige Moment, das gegen diese Annahme sprechen könnte, ist die wahrschein-

[1]) Ben Jonson's Teil, zuerst gedruckt 1602.
[2]) S. Furness, S. 377 ff.

liche Existenz des Zauberliedes *Come away, come away, Hecate, Hecate, come away* vor Shakspere's *Macbeth*. Wenn diese Zeilen in einem früheren Stück standen, so war dies wahrscheinlich kein ausgewachsenes Drama, sondern ein Stück leichterer Gattung, eine Maske, ein Interlude, Entertainment oder dergl. Doch befindet man sich hier auf dem Boden der reinen Hypothese. — Die Verquickung der klassischen Mond- und Zaubergöttin mit mittelalterlichen Vorstellungen ist für die Zeit Jakob's I. kaum etwas Verwunderliches.[1]) Ben Jonson's 'Dame' und Hexe Maudlin sind beide jünger als Shakspere's Hecate. Middleton's Hecate ist, wie im folgenden gezeigt werden soll, von den vier Hexen die jüngste.

Es finden sich nämlich in Middleton's *Witch* nicht nur Reminiscenzen an Shakspere's *Macbeth*, sondern auch an Ben Jonson's *Masque of Queens* und an das Pastoraldrama *The Sad Shepherd*. Ward (II, 172) ist zwar der Ansicht, daß Ben Jonson's *Masque of Queens* sowohl Shakspere's als Middleton's Stück einiges zu verdanken habe, allein das Datum von Ben Jonson's glänzendem Spiel (1609) ist höchst wahrscheinlich früher als das des Middleton'schen Stückes.

In der *Masque of Queens* heißt es (VII, 119 bei Gifford):

1 Charm. Dame, dame! the watch is set:
Quickly come, we all are met. —
From the lakes, and from the fens,
From the rocks, and from the dens,
From the woods, and from the caves,
From the church-yards, from the graves,

---

[1]) "During the earlier part of the epidemic of Witchcraft that raged from the middle of the sixteenth to the middle of the seventeenth century, a devil variously known as Hecate, Diana, Sybilla, or Queen of Elfame, was always supposed to be present as presiding genius at the Sabbaths; and I see no reason for doubting that the Hecate of *Macbeth* is intended for this evil spirit. — At about the commencement of the seventeenth century the belief about witchcraft gradually got much grosser; Hecate disappeared, and the devil himself, in some repulsive form or other, presided at the Sabbaths." Spalding in *The New Sh. S's Tr.*, 1877, p. 33.

Vgl. auch Ward in seiner Ausgabe von Greene's *Friar Bacon*, Note zu Sc. II, 176.

From the dungeon, from the tree
That they die on, here are we!

Diese Stelle hat entschiedene Ähnlichkeit mit der folgenden in *The Witch* (Dyce III, 304):

Hecate. Over woods, high rocks, and mountains,
Over seas, our mistress' fountains,
Over steep towers and turrets,
We fly by night, 'mongst troops of spirits.

Auf der gleichen Seite bei Dyce singt eine Stimme von oben, Hecate beschwörend:

And why thou stay'st so long I muse, I muse,
Since the air's so sweet and good.

Ebenfalls als Beschwörung der 'Dame' heißt es in der *Masque of Queens* (VII, 120 bei Gifford):

2 Charm. The weather is fair, the wind is good,
Up, dame, on your horse of wood.

Ferner VII, 130 bei Gifford:

7 Hag. A murderer, yonder, was hung in chains,
The sun and the wind has shrunk his veins;
I bit off a sinew; I clipp'd his hair,
I brought off his rags that danced in the air.

Vergleiche *The Witch* I, 2 (Dyce III, 267):

A privy gristle of a man that hangs
After sunset.

Weiter VII, 131 bei Gifford:

Kill'd the black cat, and here's the brain.

Vergl. *The Witch* II, 2 (Dyce III, 281):

the brain of a cat.

Die Quelle Ben Jonson's [1]) für diese letzten zwei Fälle war Remigius, Daemonol. lib. II, cap. 3 und Agrippa, Cap. de suffitibus. Daß Middleton sich ebenfalls bei diesen Gewährsmännern Rats erholte, mag wohl zweifelhaft erscheinen; bequemer bekam er die Sache bei Ben Jonson.

Die Reminiscenzen in *The Witch* an *The Sad Shepherd*

---

[1]) Vgl. auch Hofmiller, *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur.* Dissertation, Freising 1901.

sind etwas anderer Natur: Hier ist es der Charakter der Hexe Maudlin, der auf Middleton's Hecate eingewirkt hat. Die Hexe Maudlin prahlt ihrer Tochter Douce gegenüber mit ihrer Kunst:

Akt II, Sc. 1 (VI, 274 bei Gifford):

Maud. Have I not left them in a brave confusion?
Amazed their expectation, got their venison,
Troubled their mirth and meeting, made them doubtful
And jealous of each other, all distracted,
And in the close, uncertain of themselves?
This can your mother do, my dainty Douce!

Ein paar Zeilen weiter unten:

Douce. But were ye like her, mother?
Maud. So like, Douce,
As had she seen me her sel', her sel' had doubted
Whether had been the liker of the twa —
This can your mother do, I tell you, daughter! —

Man vergleiche damit die Stelle in Middleton's *Witch* (Dyce III, 267):

Hecate . . . . . Well may we raise jars,
Jealousies, strifes, and heart-burning disagreements,

und Dyce III, 326:

Hecate. . . . . . Can you doubt me then, daughter,
That can make mountains tremble, miles of woods walk,
Whole earth's foundation bellow, and the spirits
Of the entomb'd to burst out from their marbles,
Nay, draw yond moon to my involved designs?

In Middleton's *Old Law*, das wahrscheinlich direkt vor *The Witch* geschrieben ist, findet sich ebenfalls eine Reminiscenz an eine Stelle in *The Sad Shepherd*, Act I, Sc. 2 (VI, 272 bei Gifford):

Alken. And what do you think of her?
Scathlock. As of a witch,
They call her a wise woman, but I think her
An arrant witch.

Vergl. *The Old Law*, Dyce I, 77:

If they be wise women, they may be wizards too.

Leider steht das Datum von *The Sad Shepherd* nicht fest; nach Fleay ist das Stück ('no doubt', sagt er) 1615 geschrieben. Rudolf Fischer nahm als Datum für *The Old Law* und *The Witch* ca. 1617 an: das würde trefflich stimmen.

Der Umstand, daß in dem gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufgefundenen Manuskript von Middleton's *Witch* die beiden in *Macbeth* nur mit den Anfangsworten verzeichneten 'songs im Wortlaut stehen, hat die Frage *Macbeth* — *The Witch* zu allererst ins Leben gerufen. Die allgemeine Meinung geht jetzt dahin, daß diese 'songs' traditionell waren, somit ein Gemeingut darstellten. Daß in den alten Drucken die 'songs' einfach ausgelassen wurden, war durchaus nichts Ungewöhnliches.

Der eine der beiden 'songs' lautet:

The Witch III, 3 (Dyce III, 303):

Song above.
Come away, come away,
Hecate, Hecate, come away!
Hec. *I come, I come, I come, I come,*
With all the speed I may,
With all the speed I may.

Diese 5 Zeilen scheinen den ursprünglichen 'song' darzustellen. Was folgt, war wohl weitere Ausführung durch Middleton:

Hec. *Where's Stadlin?*
[*Voice above*] *Here.*
Hec. *Where's Puckle?*
[*Voice above*] *Here;*
And Hoppo too, and Hellwain too;
We lack but you, we lack but you;
Come away, make up the count.
Hec. *I will but 'noint, and then I mount.*
[*A spirit like a cat descends.*

Daß dieser 'song' traditionell war, geht mit ziemlicher Sicherheit aus den Anfangszeilen von Ben Jonson's *Masque of Queens* hervor:

Hag. *Sisters, stay, we want our Dame;*
Call upon her by her name,

And the charm we use to say
That she quickly anoint, and come away.

Und nun der 'charm' selbst:

1 Charm. Dame, dame! the watch is set:
Quickly come, we all are met

. . . .

2 Charm. The weather is fair, the wind is good,
Up, dame, on your horse of wood:

. . . .

Quickly come away;
For we all stay.

'The charm we use to say', sagt die erste von Ben Jonson's Hexen: 'come away' ist, wie bei Middleton, die Parole; Ben Jonson mit seinem vornehmen Geschmack umschreibt nur den populären 'song' und läßt die Musik weg (die man sich kaum sehr bedeutend wird vorstellen dürfen).

Ein ähnliches Argument läßt sich für den zweiten dieser 'songs' geltend machen:

The Witch V, 2 (Dyce 327/328):

Hecate. Stir, stir about, whilst I begin the charm.
Black spirits and white, red spirits and gray,
Mingle, mingle, mingle, you that mingle may!
Titty, Tiffin,
Keep it stiff in;
Firedrake, Puckey,
Make it lucky:
Liard, Robin,
You must bob in.
Round, around, around, about, about:
All ill come running in, all good keep out!

In der 2. Scene des I. Aktes lautet der 'song' (Dyce III, 258):

Hecate. Titty and Tiffin, Suckin and Pidgen, Liard and Robin! white spirits, black spirits, grey spirits, red spirits! devil-toad, devil-ram, devil-cat, and devil-dam! why, Hoppo and Stadlin, Hellwain and Puckle!

Scot, in seiner *Discoverie of Witchcraft*, 1584, nennt, bei

Aufzählung der verschiedenen Arten von Geistern, ausdrücklich 'white, black, grey' und 'red spirits'.

Alex. Schmidt schreibt auf S. 448 seiner *Sacherkl. Anm. zu Shakespeare's Dramen*: „Daß dies Lied vollständiger bei Middleton ist, beweist nicht, daß Shakespeare diesen vor Augen gehabt; wahrscheinlich war es traditionell. Die Farben der Geister werden oft erwähnt; z. B. im *Monsieur Thomas*, 1639:

Sei du schwarz, weiss oder grün,
Sei zu hören oder sehn."

Daß ein solcher 'charm' oder 'song' (mit oder ohne Musik), in dem durch ihre Färbung unterschiedene 'spirits' beschworen werden, tatsächlich schon früher vorhanden und traditionell war, geht aus einer Stelle in den *Merry Wives of Windsor* unzweifelhaft hervor. Hier wird in der letzten Scene des letzten Aktes als Einleitung zu Falstaff's Dupierung eine kleine Geisterbeschwörung improvisiert, V, 5, 41:

Enter Sir Hugh Evans, disguised as before; Pistol, as Hobgoblin; Mistress Quickly, Anne Page, and others, as Fairies, with tapers.

Mistress Quickly beginnt nun ihren 'charm':

Fairies, black, grey, green and white,
You moonshine revellers, and shades of night

. . . .

Crier Hobgoblin, make the fairy oyes.
Pistol. Elves, list your names; silence, you airy toys. &c.

Hier soll nur der Schein eines kleinen Elfensabbats hervorgerufen werden: es müssen deshalb die Formen verwendet werden, die für das 'real thing' gebräuchlich sind, sonst kann dieser Schein ja nicht erreicht werden.

Die Reihe der wirklichen Reminiscenzen in *The Witch* an Shakspere's *Macbeth* wird mit einer Stelle aus der ersten der Hexenscenen in Middleton's Stück Akt I, Sc. 2 eröffnet. Dyce III, 268 sagt Hecate von Sebastian:

I know he loves me not, nor there's no hope on't;
'Tis for the love of mischief I do this.

Vergleiche *Macbeth* III, 5, 10:

Hecate. *And, which is worse, all you have done*
Hath been but for a wayward son,
Spiteful and wrathful, who, as others do,
Loves for his own ends, not for you.

Das ist eine wirkliche, den Inhalt betreffende Reminiscenz, wie sie Middleton Shakspere gegenüber so oft schuldig geworden ist.

Die zweite der drei Hexenscenen in *The Witch* ist die 3. Sc. des III. Aktes (Dyce III, 301):

Hecate.
Heard you the owl yet?
Stadlin. *Briefly in the copse,*
As we came through now.
Hec. *'Tis high time for us then.*

Vergl. *Macbeth* IV, 1, 1—3:

1. Witch. *Thrice the brinded cat hath mew'd.*
2. Witch. *Thrice and once the hedge-pig whined.*
3. Witch. *Harpier cries 'Tis time, 'tis time.*

Ebenfalls in der 3. Scene des III. Aktes sagt Middleton's Hecate (Dyce III, 303):

I'm for aloft;

Shakspere's Hecate III, 5, 20:

I am for the air.

Ein paar Zeilen weiter unten (Dyce III, 303) folgt dann der '*Song above, Come away*' *&c.* (s. o.) und auf Seite 304 die schon besprochene Reminiscenz an Ben Jonson's *Masque of Queens.*

Die dritte und letzte der Hexenscenen in Middleton's *Witch* ist die 2. Scene des V. Aktes, die der Scene IV, 1 in Shakspere's *Macbeth* entspricht (Dyce III, 325—329):

The Abode of Hecate, a caldron in the centre.

Wie in IV, 1 von *Macbeth* dann der song '*Black spirits*' *&c.* (Dyce III, 328) und am Schluß der Tanz der Hexen (Dyce III, 329):

Hec. *Come, my sweet sisters; let the air strike our tune,*
Whilst we shew reverence to yond peeping moon.
[*They dance the Witches' Dance, and exeunt.*

Macbeth IV, 1, 129:

First Witch:

I'll charm the air to give a sound,
While you perform your antic round:
That this great king may kindly say,
Our duties did his welcome pay.

[*Music. The Witches dance, and then vanish, with Hecate.*

Das hat Middleton getreulich von Shakspere kopiert. Vorzüglich die Verwandlung der Phrase *I'll charm the air to give a sound* in *let the air strike our tune* ist charakteristisch für Middleton.

Die *Macbeth*-Reminiscenzen, die nicht den Hexenapparat betreffen, stehen, wie schon erwähnt, in der 3. Sc. des IV. und, eine davon, in der 1. Sc. des V. Aktes. Bei der Abfassung der Scene IV, 3 hatte Middleton ganz evident die Stimmung der meisterhaften 2. Scene des II. Aktes von *Macbeth* im Gedächtnis; die Stimmung vor einem Mord ist es, die, wie in *Macbeth*, geschildert werden soll. Es ist Nacht, Francisca erscheint, wie Lady Macbeth, in bebender Unruhe auf der Gallerie eines dunklen Saales (Dyce III, 314):

Francisca ..... They're now all at rest,
And Gaspar there, and all: list! fast asleep;
He cries it hither: I must disease you straight, sir.
For the maid-servants and the girls o' th' house,
I spic'd them lately with a drowsy posset,
They will not hear in haste. [*Noise within*]

Das Wort 'disease' wird von Middleton auch in der Scene vorher gebraucht: Dyce III, 312 — *Isabella. I'll not disease him much.*

Die zweimalige Verwendung dieses Wortes beweist geradezu, daß in *Macbeth* V, 3, 21 die Lesart *disease*, nicht *disseat*, die richtige ist.

I spic'd them lately with a drowsy posset.

S. Macbeth II, 2:

Lady M. .... and the surfeited grooms
Do mock their charge with snores: I have drugg'd their possets.

Diese einzige Reminiscenz würde genügen, Middleton's Abhängigkeit von Shakspere darzutun.

Das Motiv der 'drugged possets' hat Shakspere aus Holinshed, und zwar ist es eines der Details aus der Geschichte von King Duffe. [1])

Weitere wörtliche Reminiscenzen aus *Macbeth* finden sich in derselben Scene (Dyce III, 316):

Antonio. . . . . O perjurous woman!
Sh'ad took the innocence of sleep upon her.

Vergleiche *Macbeth* II, 2, 36:

Macbeth does murder sleep, the innocent sleep.

Desgleichen, Dyce III, 317:

Francisca . . . . . There's no such thing.

Vergl. *Macbeth* II, 1, 47:

Macbeth. . . . . There's no such thing.

Francisca gebraucht die Phrase, um ihren Bruder, Macbeth, um sich selbst zu beruhigen.

Die letzte Reminiscenz dieser Art wurde in der 1. Scene des V. Aktes ausfindig gemacht (Dyce III, 319):

Antonio. Draw it, or I'll rip thee down from neck
to navel.

Vergl. *Macbeth* I, 2, 22, in dem Kampfbericht über Macbeth:

Till he unseam'd him from the nave to the chaps.

Die Art der Ähnlichkeit in all diesen Stellen beweist, daß Middleton auch hier, wie so viele andere Male, ganz einfach von Shakspere geborgt hat. Und warum soll das von den Reminiscenzen, die die Hexen und ihren Apparat betreffen, weniger gelten?

Die Inferiorität der Hecatescenen in Shakspere's *Macbeth*, um darauf noch einmal zurückzukommen, ist nicht derart, daß sie eine Hypothese, die auch nicht durch den Schatten eines äußeren Kriteriums gestützt wird, rechtfertigen könnte.

Nach der Besprechung der 4. Scene des III. Aktes von *Macbeth* sagt Fr. Th. Vischer [2]):

---

[1]) S. Furness, S. 358, von '— At length, hauing talked with them . . . .' bis '. . . . to haue awaked them out of their droonken sleepe.'

[2]) Vischer, *Shakespeare-Vorträge* II, 113.

„Ganz kompositionsmäßig kommen jetzt noch zwei Scenen, die zum vierten Akt hinüberleiten. Schiller hat sie ihm deshalb zugeordnet. Macbeth will aus eigener Initiative die Hexen befragen, und würde er auch das Schlimmste erfahren. Das wird durch das Folgende (Akt III, Sc. 5) vorbereitet."

Davenant, der überall wo er änderte, zeigt, daß er Shakspere nicht verstanden hat, stellte die Scenen III, 5 und III, 6 um, so daß, ganz unkompositionsmäßig, auf die Bankettscene das Gespräch des Lords mit Lennox folgte: „Weshalb Davenant die Scene [A. III, Sc. 5, Hecate und die Hexen] umgestellt hat und der Scene [A. III, Sc. 6] bei Shakespeare hat nachfolgen lassen, ist schwer einzusehen."[1] Ich vermute, daß er das aus praktischen Rücksichten tat: für die damals schon kompliziertere Bühnentechnik war es bequemer, die beiden „Zauberscenen" (III, 5 und IV, 1) beieinander zu haben.

Wir jedoch wollen diese Scene (III, 5) dort stehen lassen, wohin Shakspere sie gestellt hat. Ich glaube nicht, daß ein anderer als Shakspere darauf gekommen wäre, sie gerade da einzufügen. So ist ihr wohlüberlegter Platz im Schema des Dramas mit ein weiterer Beweis dafür, daß Shakspere sie auch geschrieben hat.

Außer den *Macbeth*-Reminiscenzen finden sich in Middleton's *Witch* noch ein paar unauffällige, aber den Inhalt betreffende Anklänge an Shakspere's *Hamlet*: Das Freundschaftsverhältnis Sebastian-Fernando ist demjenigen Hamlet's zu Horatio nachgebildet. Auch trägt, mindestens zu Beginn des Stückes, der enttäuschte Sebastian Züge von Hamlet selber. In der 1. Scene des I. Aktes (Dyce III, 252) sagt Sebastian zu seinem Freund Fernando:

Sir, I've a world of business: question nothing;
You will but lose your labour; 'tis not fit
For any, hardly mine own secrecy,
To know what I intend. I take my leave, sir.
I find such strange employments in myself,

---

[1] Delius, *Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth*, im *Shakespeare-Jahrbuch* XX, 69.

That unless death pity me and lay me down,
I shall not sleep these seven years; that's the least, sir.
[*Exit.*

Wenn das nicht die Sprache Hamlet's ist, so möchte sie es doch jedenfalls sein. Gleich daran anschließend sagt Fernando:

Fer. That sorrow's dangerous can abide no counsel;
'Tis like a wound past cure . . . . .
. . . . . In truth, I pity him:
His sighs drink life-blood in this time of feasting.
A banquet towards too! not yet hath riot
Play'd out her last scene? at such entertainments still
Forgetfulness obeys, and surfeit governs:
Here's marriage sweetly honour'd in gorg'd stomachs
And overflowing cups!

Der Anfang der 4. Scene des I. Aktes von Shakspere's *Hamlet* gab das Vorbild für diese Reden ab.

Ferner (III, 253 bei Dyce):

Gasparo . . . . . The duke's now risen, sir.
Fernando. I am a joyful man to hear it, sir,
It seems has drunk the less.

Vgl. *Hamlet* III, 2, 310:

Guildenstern. The king, sir, —
Hamlet. Ay, sir, what of him?
Guil. Is in his retirement marvellous distempered.
Hamlet. With drink, sir?

In der 2. Scene des IV. Aktes (Dyce III, 311): Sebastian zu seinem Freund Fernando:

— Best of friends
That ever love's extremities were bless'd with,
I feel mine arms with thee, and call my peace
The offspring of thy friendship.

Man vergleiche die überquellenden Worte, die Hamlet in der 2. Scene des III. Aktes (Zeile 59 ff.) an Horatio richtet.

Eine wörtliche Reminiscenz findet sich nicht. Die zitierten Stellen lassen jedoch, vorzüglich beim erstmaligen unbefangenen

Lesen im Zusammenhang, keinen Zweifel darüber, daß hier Shakspere's *Hamlet* vorgearbeitet hat.

Von den nun noch folgenden sechs unzweifelhaft Middleton'schen Stücken weisen nur mehr drei Reminiscenzen an Shakspere auf, und zwar sind zwei von diesen dreien (*The Spanish Gipsy* und *The Changeling*) bezeichnenderweise Kompagniearbeiten; *More Dissemblers Besides Women*, *Women Beware Women*, *The Widow* und *A Game at Chess* hat Middleton allein verfaßt.[1])

Bei Besprechung der Komödie

(15.) **'More Dissemblers besides Women'**

(1657 gedruckt, für spätestens 1622 durch Licensierung bezeugt) schreibt Ward:[2])

"A comic personage is supplied in Lactantio's servant Dondolo, a successful variation of the Launcelot Gobbo type." Dondolo entläuft, wie Launcelot Gobbo, dem Dienste seines Herrn (Dyce III, 590):

Dondolo. Nay, sure I'll be quite out of the precincts
Of a fool if I live but two days to an end;
I will turn gipsy presently,
And that's the highway to the daintiest knave
That ever mother's son took journey to.

Desgleichen (Dyce III, 606):

Dondolo . . . . . I am run away from my master in the state of a fool, and till I be a perfect knave I never mean to return again.

Die Charaktere der beiden Clowns haben jedoch kaum etwas miteinander gemein: der 'fun', den Lactantio's Diener macht, ist anderer Art als die Komik des jungen Gobbo.

Zu der Stelle (Dyce III, 561):

Lactantio . . . . . I had rather meet
A witch far north, than a fine fool in love

---

[1]) Die Mitarbeiterschaft von Ben Jonson und Fletcher für *The Widow* ist mehr als zweifelhaft.

[2]) *Engl. Dr. Lit.* II, 507.



bemerkt Fleay (II, 103 seines *Chronicle*): "— looks as if Middleton were busy in his alteration of *Macbeth*."

In keiner zu großen Entfernung von der Tragikomödie *The Witch* wird *More Dissemblers besides Women* also anzusetzen sein: denn um die Zeit, da Middleton sein Hexenstück schrieb, wird er Shakspere's *Macbeth* eingehender studiert haben. Das ist der einzige Schluß, den die Stelle zuläßt.

(16.) 'The Spanish Gipsy'

(1653 gedruckt, für spätestens 1623 durch Aufführung bei Hof bezeugt).

Die Untersuchung von Miss Wiggin weist den II. Akt dieses Stückes William Rowley, das Übrige Middleton zu. Von Shakspere'schen Dramen haben hier vorgearbeitet *Hamlet* und *As You Like It*. Und zwar ist es vorzüglich der IV. Akt, in dem der Einfluß dieser beiden Stücke zu spüren ist.

Wie im *Hamlet* wird in *The Spanish Gipsy* ein Drama im Drama verwendet, und ohne Frage hat Middleton von seinem großen Vorbild auch hier entlehnt.

Hamlet gibt den Schauspielern ein paar Zeilen zum Einschieben; dasselbe tut Fernando A. IV. Sc. 2 (Dyce IV, 172):

Fernando . . . . . Come hither,
You master poet: to save you a labour,
Look you, against your coming I projected
This comic passage [*producing a paper*].

Sodann der Prolog für das 'play within the play' (Dyce IV, 175):

Both short and sweet some say is best;
We will not only be sweet, but short:
Take you pepper in the nose, you mar our sport.
Fernando. By no means pepper.
Prol. Of your love measure us forth but one span;
We do, though not the best, the best we can.

Der Prolog besteht in beiden Fällen aus ein paar Zeilen, die von Fernando hier, von Hamlet dort, glossiert werden.

Gegen den Schluß des Spiels soll das Verbrechen Roderigo's dadurch an den Tag gebracht werden, daß ihm das Bild des Mädchens gezeigt wird, das er entführt und geschändet hat (Dyce IV, 179):

> *Alvarez. She is not here herself, but here's her picture.*
> *[Shews a picture.*
> *Fernando. My lord de Carcomo, pray, observe this.*
> *Francisco. I do, attentively. — Don Pedro, mark it.*

Vergleiche *Hamlet* III, 2, 83:

Hamlet, zu Horatio:

> *I prithee, when thou seest that act afoot,*
> *Even with the very comment of thy soul*
> *Observe mine uncle.*

Nachher, III, 2, 298:

> *Hamlet. Didst perceive?*
> *Horatio. Very well, my lord.*
> *Hamlet. Upon the talk of the poisoning?*
> *Horatio. I did very well note him.*

Das 'play within the play' wird dann, wie im *Hamlet*, durch einen Tumult unterbrochen, der bei Middleton von außen her einfällt, während bei Shakspere der Zweck des Spiels erreicht wird.

Die Ähnlichkeiten in *The Spanish Gipsy* mit Shakspere's *As You Like It* sind allgemeinerer, obschon vielleicht wesentlicherer Art. Etwas von der wundervollen Stimmung des Shakspere'schen Lustspiels ist auf das Middleton'sche Stück übergegangen. Die Ähnlichkeit des Pretiosa-Motivs mit der Fabel von *As You Like It* machte dies ja sehr leicht möglich: Dem verbannten Herzog in *As You Like It* entspricht der als Zigeunerhauptmann verkleidete Alvarez de Castilla, und Shakspere's herrliche Rosalind hat wohl auch ein paar Züge an Middleton's Pretiosa abgegeben. — Doch auch greifbare Reminiscenzen an *As You Like It* kommen in Middleton's Stück vor: Die 'songs' im IV. Akt sind unleugbar den entsprechenden in Shakspere's Lustspiel nachgebildet (Dyce IV, 161):

> *Alvarez [sings]. Thy best hand lay on this turf of grass,*
> *There thy heart lies, vow not to pass*

From us two years for sun nor snow,
For hill nor dale, howe'er winds blow;
Vow the hard earth to be thy bed,
With her green cushions under thy head;
Flower-banks or moss to be thy board,
Water thy wine —
Sancho [sings]. And drink like a lord.

Chorus.

Kings can have but coronations;
We are as proud of gipsy-fashions:
Dance, sing, and in a well-mix'd border
Close this new brother of our order.

Desgleichen (Dyce IV, 167):

Soto. With winter's frost, hail, snow, and sleet;
What life will you say it is then?
John. As now, the sweetest.

Vergl. hauptsächlich die Scenen II, 5 und II, 6 von *As You Like It.*

Die Verwendung des Wortes 'pantaloon' in A. IV. Sc. 2 des Middleton'schen Stückes ist da wohl auch kein Zufall (Dyce IV, 173): *not like a pantaloon*; vergl. die berühmte Schilderung der Menschenalter durch den melancholischen Jaques, *As You Like It* II, 7, 158:

— The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon.

Das Wort kommt bei Shakspere nur noch ein einziges Mal vor, *Taming of the Shrew* III, 1, 37.

Das späteste Middleton'sche Stück, in dem Anklänge an Shakspere sich finden, ist die Tragödie

(17.) 'The Changeling'

(1653 gedruckt, für spätestens 1623 durch Aufführung bei Hof bezeugt).

Es ist, wie *The Spanish Gipsy*, eine Kompagniearbeit mit Rowley:

Das under-plot und die 1. und letzte Scene des Stücks

sind von Rowley. Die Einstimmigkeit der Forschung scheint dies außer Zweifel zu stellen.[1])

Ward[2]) schreibt bei Besprechung von *The Changeling*: "The character of De Flores (said to have been one of Betterton's best parts), an ill-favoured villain, who consents to become a murderer on behalf of Beatrice, and then to her horror exacts from her the recompense after which he had lusted from the first, is drawn with much force, and, while owing nothing to the novel on which the play was founded, has a touch in it of Shakspere's Gloster."

Körperliche Häßlichkeit ist bei beiden der Grund zur Schurkerei. Vergleiche den Monolog des De Flores in der 1. Scene des II. Aktes, der unzweifelhaft an den Richard's (Akt 1, Sc. 1) anklingt:

(Dyce IV, 228):

I must confess my face is bad enough

Seite 229:

Though my hard fate has thrust me out to servitude,
I tumbled into th' world a gentleman.

Eine weitere Ähnlichkeit mit Shakspere's *Richard III.* findet sich dann in der 2. Scene des IV. Aktes, da der Bruder des ermordeten Alonzo zu dessen Mörder (De Flores) sagt (Dyce IV, 268):

Come hither, kind and true one; I remember
My brother lov'd thee well.

Clarence's rührende Liebe zu seinem Bruder Gloster ist hier das Vorbild. Vgl. *Richard III.* I, 4, 239:

Clarence. O, no, he loves me, and he holds me dear.

Gegen den Schluß des Stückes hält der im übrigen durchaus selbständig gezeichnete Charakter des De Flores ungefähr die Mitte zwischen Shakspere's Gloster und Shakspere's Iago.

Das Motiv der verschmähten Liebe, das Shakspere für

---

[1]) S. die *Inquiry* der Miss Wiggin, desgl. Dyce I, LV und Bullen I, LIX und LX.

[2]) *Engl. Dram. Lit.* II, 512.



die Zeichnung seines Iago unbenützt ließ, ist hier von Middleton mit bestem Gelingen verwertet worden.

In der 1. Scene des V. Aktes erscheint dem Mörder De Flores der Geist des von ihm gemordeten Alonzo. Die Worte, die De Flores dem Gespenst entgegenschleudert, lauten (Dyce IV, 284):

Enter Ghost of Alonzo.

De Flores. Ha! what art thou that tak'st away the light
Betwixt that star and me? I dread thee not:
'Twas but a mist of conscience; all's clear again.

[Exit.

Beatrice. Who's that, De Flores? bless me, it slides by!

[Exit Ghost.

Man vergleiche damit die grauenerfüllten Worte, die Macbeth im Anblick von Banquo's Geist spricht.

Der Geist des Alonzo in *The Changeling* tritt ganz unnötigerweise auf; seine Erscheinung beeinflußt weder den Seelenzustand des De Flores noch führt sie sonst irgend eine Wendung im Gang der Handlung herbei, ein Grund mehr, anzunehmen, daß der Zug, hier also ganz äußerlich, um des Effektes willen, entlehnt ist.

In der gleichen Scene findet sich endlich noch ein freies Zitat aus Shakspere's *Hamlet* (Dyce IV, 286):

Beatrice. O my presaging soul!

s. *Hamlet* I, 5, 40:

O my prophetic soul!

Die Scene V, 1 von *The Changeling* gehört Middleton zu, also auch, nicht sicher, aber wahrscheinlich, diese Reminiscenz. In nicht weniger als n e u n Middleton'schen Stücken finden sich Anklänge an Shakspere's *Hamlet*, in: *The Mayor of Queenborough*, *The Honest Whore I. P.*, *A Mad World, My Masters*, *The Roaring Girl*, *A Fair Quarrel*, *The Old Law*, *The Witch*, *The Spanish Gipsy* und *The Changeling*. Sechs von diesen Stücken sind nun allerdings Kompagniearbeiten: *The Honest Whore I. P.* und *The Roaring Girl* gehören wohl zum größeren Teil Dekker, und in den 4 Stücken, in denen Rowley mithalf, wird auch einiges von diesem veranlaßt sein. Rowley war ja selbst Schauspieler, kannte also

vieles aus der dramatischen Literatur wortwörtlich; daß er sich auch vorzüglich auf den Bühneneffekt verstand, geht aus allen seinen Sachen hervor. Was er also im einzelnen, wenn er sich mit Middleton zusammentat, zugab, ist sehr schwer, wenn nicht unmöglich, herauszufinden.

Ähnlich steht es mit zwei von den drei Stücken, die ich nun noch zu besprechen habe: das etwas zweifelhafte Drama *A Match at Midnight* und die beiden pseudo-Shakspere'schen Stücke *The Birth of Merlin* und *The Puritan*.

Miss Wiggin [1]) läßt die Frage, ob das Drama

'A Match at Midnight' (1633 gedruckt)

die Umarbeitung eines Middleton'schen Stückes durch Rowley, oder ganz von Rowley sei, unentschieden, neigt jedoch zu der Ansicht, daß die Ähnlichkeiten in diesem Drama mit Middleton's Art am besten durch Nachahmung von seiten Rowley's zu erklären seien. Fleay und auch Bullen halten das Stück für die Umarbeitung eines Middleton'schen Stückes (das um 1607 verfaßt wäre) durch Rowley.

Das Titelblatt der Quarto von 1633 trägt lediglich die Initialen 'W. R.' Ein äußerer Anlaß, Middleton in's Spiel zu bringen, liegt also nicht vor. Ob die Anklänge in dem Stück an andere Middleton'sche Dramen auf Rechnung Rowley's oder Middleton's zu setzen sind, ist mit Sicherheit nicht zu entscheiden.

Die geringfügigen Shakspere-Reminiscenzen, die darin vorkommen, mögen Middleton so gut wie Rowley zugeschrieben werden. Middleton kannte Shakspere's Werke sehr genau, und Rowley, der selbst Schauspieler war, wahrscheinlich auch.

In der 1. Scene des III. Aktes von *A Match at Midnight* bespricht sich die Widow Wag mit ihrem als Diener verkleideten Gatten über ihre Freier (Dodsley XIII, 52):

Jarvis. But pray, forsooth, how do you mean to dispose of your suitors?

---

[1]) *Inquiry*, S. 7 ff.

Wid. Shall I tell thee? For this, thou hast given him his cure, and he is past care; for old Bloodhound the sawmonger ....

Jar. .... What think you of the gentleman that brought a stool with him out of the hall, and sat down at dinner with you in the parlour?

Wid. They say he's an ancient, but I affect not his colours.

Jar. But what say you to the mad, victorious Alexander?

Wid. A wild, mad roarer, a trouble not worth minding.

Diese Zeilen klingen unzweifelhaft an die 2. Scene des I. Aktes von Shakspere's *Merchant of Venice* an, in der Portia mit Nerissa ihre Freier durchhechelt.

Die schon bei *A Fair Quarrel* besprochene Reminiscenz an Shakspere's *Richard III.*[1]) steht in der 1. Scene des III. Aktes, Dodsley XIII, 60.

Das eine der beiden pseudo-Shakspere'schen Dramen, die mit Middleton's Namen in Verbindung gebracht worden sind, ist:

'The Birth of Merlin.'

Der Druck von 1662 gibt auf dem Titelblatt 'William Shakespear' und 'William Rowley' als Autoren an.

Daß das Stück mit Shakspere nichts zu schaffen hat, gilt wohl als ausgemacht. Fleay hält es für die Rowley'sche Bearbeitung eines älteren Stückes, wahrscheinlich des *Uter Pendragon* vom Jahre 1597.[2]) Als Autor dieses älteren Stückes, eventuell als joint author zu Rowley für *The Birth of Merlin* vermutete P. A. Daniel eben unseren Middleton und verwies dafür auf den *Mayor of Queenborough*.

Anklänge an ein paar Stellen in diesem Stück weist *The Birth of Merlin* allerdings auf. Die beiden Frauencharaktere des *Mayor of Queenborough* haben in *The Birth of Merlin*, wenngleich ziemlich variierte Gegenstücke; der keuschen Castiza entspricht die tugendhafte Modestia, der Dirne Roxena die Gattenmörderin Artesia. Doch erklärt sich dies auch aus teilweiser Gemeinsamkeit der Fabel. Die Geschichte von

---

[1]) Moll speit nach ihrem Liebhaber, wie Lady Anne nach Gloster.

[2]) Henslowe, *Diary*, S. 87.

Aurelius, Uter Pendragon und Vortiger bildet auch in *The Birth of Merlin* einen Teil der Handlung.[1]) Für die wirkliche Reminiscenz aus dem *Mayor of Queenborough* am Schluß des I. Aktes und ein vorkommendes Shakspere-Zitat mag, wie vielleicht auch bei *A Match at Midnight*, Rowley's Gedächtnis die Erklärung sein.

Am Schluß des I. Aktes von *The Birth of Merlin* befindet sich der Eremit Anselme im Gespräch mit der tugendhaften Modestia (Delius, Seite 16):

Hermit. Are you a virgin?
Modestia. Yes, Sir.
Herm. Your name?
Mod. Modestia.
Herm. Your name and virtues meet, a modest virgin:
Live ever in the sanctimonious way
To heaven and happiness: There's goodness in you;
I must instruct you further; come, look up,
Behold yon firmament, there sits a power,
Whose footstool is this earth. Oh, learn this lesson,
And practise it: He that will climb so high,
Must leave no joy beneath to move his eye.
[*Exit.*
Mod. I apprehend you, sir; on heaven I fix my love,
Earth gives us grief, our joys are all above.

Diese Stelle deckt sich ziemlich genau mit der folgenden aus Middleton's *Mayor of Queenborough.* Der fromme König Constantius im Gespräch mit der keuschen Castiza (Dyce I, 139):

Constantius. Are you a virgin?
Castiza. Never yet, my lord,
Kown to the will of man.

---

[1]) "Artesia is undoubtedly borrowed from the Rowen or Rowena of the old chroniclers..... Middleton, after the taste of a later time, degraded his Roxena to a mere adventuress, brazen, lustful and full of guile, untrue alike to friend and foe, a creature of the type of Tamora, Queen of the Goths, in *Titus Andronicus*, without the dignity of passion that imparts a lurid majesty to that terrible figure." Schelling in *The English Chronicle Play*, p. 185.

Const. *O blessed creature!*

. . . .

Keep still that holy and immaculate fire,
You chaste lamp of eternity! 'tis a treasure
Too precious for death's moment to partake,
This twinkling of short life. Disdain as much
To let mortality know you, as stars
To kiss the pavements; you're a substance as
Excellent as theirs, holding your pureness:
They look upon corruption, as you do,
But are stars still; be you a virgin too.
Cast. *I'll never marry . . . . .*
My thoughts henceforth shall be as pure from man,
As ever made a virgin's name immortal.

Die oben erwähnte Shakspere-Reminiscenz betrifft einen Zug, den Shakspere selber dreimal in seinen Werken verwertet hat. *The Birth of Merlin* A. I. Sc. 1 (Delius, S. 4):

Donobert:
She is a woman, sir, and will be won.

Desgleichen (Delius, S. 23):

She was quickly woo'd and won.

In Shakspere's *Titus Andronicus* lautet die Stelle (II, 1, 82):

Demetrius. *She is a woman, therefore may be woo'd;*
She is a woman, therefore may be won.

Im 1. Teil von *Henry VI.* V, 3, 77:

Suffolk. *She's beautiful and therefore to be woo'd;*
She is a woman, therefore to be won.

Endlich in Shakspere's *Richard III.*, I, 2, 228:

Gloucester:
Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?

Ergiebiger für Middleton fällt eine Prüfung des letzten der hier zu besprechenden Stücke aus, des pseudo-Shaksperesschen Dramas

'The Puritan' (1607 gedruckt).

"The Puritaine, or the Widdow of Watling Streete. Acted by the Children of Paules. Written by W. S."

Über dies 1607 im Druck erschienene Stück, das die Späße des George Pyeboard (i. e. George Peele, des Helden der 'Merry Conceited Jests') zum Gegenstand hat, sind verschiedene Hypothesen aufgestellt worden. Daß Shakspere der Verfasser sei, glaubt heute niemand mehr. Dyce deutet die Initialen 'W. S.' auf Wentworth Smith.

Dr. Farmer sah in der 2. Sc. des I. Aktes den Beweis, daß der Verfasser ein University man gewesen sein müsse. Dazu paßte sehr gut die von Fleay begünstigte und von Bullen[1]) unterstützte Vermutung, Thomas Middleton habe diese Komödie geschrieben. Die von Fleay weiterhin aufgestellte Behauptung, Middleton travestiere in diesem Stück Shakspere, bedürfte wohl noch des Beweises. Fleay[2]) begnügt sich mit folgenden Hinweisen:

"With '*the first chapter of Charity*' I. 4 compare *Twelfth Night*, I. 5."

I, 5, 240 von *Twelfth Night* heißt es:

Olivia. — *Where lies your text?*

Viola. In Orsino's bosom.

Oli. In his bosom: In what chapter of his bosom?

Vio. To answer by the method, in the first of his heart.

Oli. O, I have read it: it is heresy.

Die Stelle in *The Puritan* lautet (Hazlitt, S. 261):

Nicholas. Why, cousin, you know 'tis written, 'Thou shalt not steal'.

Idle. Why, and fool, 'Thou shalt love thy neighbour', and help him in extremities.

Nich. Mass, I think it be indeed; in what chapter's that, cousin?

Idle. Why, in the first of Charity, the second verse.

---

[1]) *Middleton* I, XC.

[2]) *Chronicle* II, 93.

Nich. The first of Charity, quoth-a? That's a good jest; there's no such chapter in my book.

Idle. No, I knew 'twas torn out of thy book, and that makes it so little in thy heart.

Der Spaß besteht darin, daß Nicholas, der nach dem 'chapter of Charity' frägt, ein Puritaner ist. Der Autor verhöhnt hier also die Puritaner. Der Witz mit dem 'chapter' erinnert freilich an die Stelle in *Twelfth Night*, aber wenn eine Beziehung zwischen den beiden Stellen vorhanden ist, so ist es die einer einfachen Anlehnung des Autors von *The Puritan* an Shakspere. Von einer Travestierung kann kaum die Rede sein.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Stelle, die Fleay zur Illustrierung seiner Behauptung namhaft macht:

"Sir John '*accosts*' Mary, II. 1, cf. *Twelfth Night*, I. 3."

Die Stelle in *The Puritan* (II, 1) heißt (Hazlitt, Seite 264):

Sir John zu Mary: *Then, not forgetting the sweet of new ceremonies, I first fall back; then recovering myself, make my honour to your lip thus; and then accost it.* [*Kisses her.*

In *Twelfth Night* I, 3, 52 besteht der 'fun' darin, daß Sir Andrew Aguecheek das Wort *accost* nicht versteht; Sir Toby Belch erklärt es ihm dann:

You mistake, knight: 'accost' is front her, board her, woo her, assail her.

Das Wort kommt in Shakspere nur noch einmal vor, *Twelfth Night* III, 2, 23. Merkwürdigerweise steht es auch in einem Middleton'schen Stück, das im gleichen Jahr wie *The Puritan*, 1607, erschien: *The Phoenix* A. I. Sc. 4 (Dyce I, 330):

What a busy caterpillar's this! let's accost[1] *him in that manner.*

Das stimmte vortrefflich zu der Annahme, daß Middleton der Verfasser von *The Puritan* sei. Unverständlich ist nur,

---

[1]) Später kehrt der Ausdruck bei Middleton noch einmal wieder, und zwar diesmal in unverkennbarer Anlehnung an die Stelle in *Twelfth Night*. Siehe *The Changeling* (Dyce IV, 211 und 213).

wie Fleay sich hier eine Travestierung des Shakspere'schen Witzes zurechtlegt.

Noch deutlicher ist die Reminiscenz an Shakspere in der nächsten Stelle, die Fleay zitiert:

"*Shooters and archers are all one, I hope,* II, 1, cf. *Love's Labour's Lost*, IV, 1."

Die Stelle in *L. L. L.* IV, 1, 110 lautet:

Boyet. Who is the suitor? who is the suitor?
Rosaline. Shall I teach you to know?
Boyet. Ay, my continent of beauty.
Ros. Why, she that bears the bow.
Finely put off!
Boyet. My lady goes to kill horns; but, if thou marry,
Hang me by the neck, if horns that year miscarry.
Finely put on!
Ros. Well then, I am the shooter.

In *The Puritan* II, 1 (Hazlitt, S. 265): (Die Freier der Witwe und ihrer Töchter sind eben eingetreten):

Frailty. — Are not these archers? — what do you call 'em — shooters? — Shooters and archers are all one, I hope!

(shooter = suitor).

Die Reminiscenz liegt klar zu Tage. Es wäre nicht die einzige, die Middleton aus *Love's Labour's Lost* in Anwendung gebracht.

Vergleiche auch *No* {*Wit* / *Help*} *Like A Woman's*, wo das Wortspiel shooter-suitor dreimal verwendet ist (Dyce V, 39, 48 und 79).

Die 4. Stelle in *The Puritan*, in der Fleay die Travestierung eines Shakspere'schen Scherzes erblickt, lautet (A. III. Sc. 1, Hazlitt, S. 271):

Pyeboard (zu Skirmish und Oath, die miteinander fechten):

How now? for shame, for shame, put up, put up.

Fleay vergleicht damit *2 Henry IV.* II, 4, 220:

Hostess. Alas, alas! put up your naked weapons, put up your naked weapons.

'naked' sagt die Wirtin Shakspere's; der Autor von *The*

Puritan sagt 'for shame'. Auf diese Weise kann man wohl jede Stelle mit jeder anderen in Verbindung bringen.

An 5. Stelle zitiert Fleay (A. III. Sc. 1, Hazlitt, S. 270):

Skirmish. How now, creatures? What's o'clock?

Frailty. Why, do you take us to be Jacks o'the clock house?

Cf. *Richard III.* IV, 2, 117:

— like a Jack, thou keep'st the stroke
Betwixt thy begging and my meditation.

Mindestens ebensoviel Ähnlichkeit mit der Stelle in *The Puritan* haben die Worte in Shakspere's *Richard II.* V, 5, 60:

While I stand fooling here, his Jack o'the clock.

Wenn hier ein Zusammenhang vorhanden ist, so gab ihn wiederum nur das Gedächtnis des Autors von *The Puritan.* Eine Travestierung müßte doch wesentlich anders aussehen.

Ebenfalls als einfache Reminiscenz stellt sich die nächste Stelle dar, die Fleay ausfindig gemacht hat:

A. IV. Sc. 2 (Hazlitt, Seite 288):

The fescue of the dial is upon the christ-cross of noon.

Cf. *Romeo and Juliet* II, 4, 118:

Nurse. Is it good den?

Mercutio. 'Tis no less, I tell you, for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.

Bei Shakspere ist die Phrase ein derber Witz, in *The Puritan* ist sie nur wörtlich zu nehmen.

Die 7. Anspielung auf Shakspere sieht Fleay in der 3. Sc. des IV. Aktes von *The Puritan* (Hazlitt, Seite 292):

Pyeboard. . . . . Let me entreat the corpse to be set down.

Sheriff. Bearers, set down the coffin.

Hier soll die berühmte Scene I, 2 aus *Richard III.* das Vorbild sein. Die Situationen sind jedoch total verschiedene. Der Sheriff sagt ohne jede Erregung, ohne jedes Pathos, ganz einfach wie man einem Bedienten sagt, was er zu tun hat, *bearers, set down the coffin.* Die Situation ergibt sich ganz natürlich aus der Entwicklung der Intrigue. Gloucester's zornige Worte haben damit sicher nichts zu schaffen.[1])

[1]) Ein anderes Mal hat Middleton (höchstwahrscheinlich ist *er*, nicht

"The recovery of Oath IV, 3", schreibt Fleay weiterhin, "is modelled on that of Thaisa in *Pericles* III, 2."

Die Stellen haben entschiedene, wenn auch nur das Äußere des Vorgangs betreffende Ähnlichkeit (Hazlitt, S. 292 und 293):

Sheriff. Bearers, set down the coffin. This were wonderful, and worthy Stowe's Chronicle.

Pyeboard. I pray bestow the freedom of the air upon our wholesome art. Mass, his cheeks begin to receive natural warmth ...... O, he stirs! he stirs again! look, gentlemen! he recovers! he starts, he rises!

Sheriff. O, O, defend us! Out, alas!

Pye. Nay, pray be still; you'll make him more giddy else. He knows nobody yet.

Dies ist auch die Scene, in der die wichtige, von Dr. Farmer entdeckte Anspielung auf Banquo's Geist sich findet (Hazlitt, S. 293):

— *Come, my inestimable bullies, we'll talk of your noble arts in sparkling charnico; and instead of a jester, we'll have the ghost in the white sheet sit at the upper end of the table.*

Dazu gesellt sich eine zweite Anspielung auf Shakspere's *Macbeth* in der 6. Scene des III. Aktes, und zwar ist es das Vorspiel zu Shakspere's Tragödie, das hier persifliert werden soll. 'Fair is foul, and foul is fair' singen die Hexen, und mit 'Thunder and lightning' nimmt das Ganze seinen Anfang.

In der 6. Scene des III. Aktes von *The Puritan* nun beraten Idle und Pyeboard miteinander, an welchem Tage und zu welcher Stunde sie eine „Geisterbeschwörung" zu Wiederauffindung von Sir Godfrey's goldener Kette ansetzen wollen (Seite 284 bei Hazlitt):

Pyeboard. Here's the fifteenth day. [*Reads*] *'Hot and fair'.*

Idle. Puh! would it had been 'hot and foul'.

Dekker, der Verfasser der betreffenden Scene) die effektvolle Stelle aus Shakspere's *Richard III.* benützt: siehe *The Honest Whore I. P.* A. I. Sc. 1 (III, 5 und 6 bei Dyce).

Pye. The sixteenth day; that's to-morrow: [*Reads*] *'The morning for the most part fair and pleasant'* —

Idle. No luck.

Pye. 'But about high-noon, lightning and thunder.'

Idle. Lightning and thunder? admirable! best of all! I'll conjure to-morrow just at high-noon, George.

Die Summe all dieser Reminiscenzen scheint auf Thomas Middleton als Autor von *The Puritan* zu deuten. Die Initialen 'W. S.' auf dem Titelblatt des Druckes von 1607 wollen wohl absichtlich irreführen.

Vorzüglich die Reminiscenzen aus *Twelfth Night* und *Love's Labour's Lost*, die in späteren Middleton'schen Stücken wiederkehren, machen es recht wahrscheinlich, daß Middleton der Verfasser des Stückes ist.

Stellen wir nun die Entlehnungen, Reminiscenzen und Anklänge an Shakspere in den 21, mit *The Honest Whore I. P.* und *The Puritan* 23, überlieferten Stücken Middleton's rein äußerlich zusammen, so ergibt sich, daß 17 verschiedene Shakspere'sche Dramen in 17, mit *The Puritan* 18, verschiedenen Stücken Middleton's Verwendung fanden, und zwar:

'Hamlet' 9 mal, in:

The Mayor of Queenborough,
The Honest Whore I. P.,
A Mad World, My Masters,
The Roaring Girl,
A Fair Quarrel,
The Witch,
The Spanish Gipsy,
The Old Law, und
The Changeling.

'Romeo and Juliet' 6 mal, in:

Blurt, Master-Constable,
The Honest Whore I. P.,
The Family of Love,
A Mad World, My Masters,
A Chaste Maid in Cheapside,
The Puritan.

'**Macbeth**' 5mal, in:

The Phoenix,
The Witch,
More Dissemblers besides Women,
The Changeling,
The Puritan.

'**Measure for Measure**' 4mal, in:

Blurt, Master-Constable,
The Phoenix,
Michaelmas Term,
Your Five Gallants.

'**Love's Labour's Lost**' 4mal, in:

Blurt, Master-Constable,
A Mad World, My Masters,
The Old Law,
The Puritan.

'**Richard III.**' 4mal, in:

The Mayor of Queenborough,
The Honest Whore I. P.,
A Fair Quarrel,
The Changeling.

'**First Part of Henry IV.**' 4mal, in:

The Family of Love,
A Mad World, My Masters,
Any Thing for a Quiet Life,
Your Five Gallants.

'**Twelfth Night**' 3mal, in:

The Phoenix,
The Changeling,
The Puritan.

'**King Lear**' 2mal, in:

The Mayor of Queenborough,
Any Thing for a Quiet Life.

'**The Merchant of Venice**' 2mal, in:

Michaelmas Term,
More Dissemblers besides Women.

'**Othello**' 1mal, in:

The Honest Whore I. P.

'The Taming of the Shrew' 1 mal, in:
Your Five Gallants.

'Much Ado About Nothing' 1 mal, in
Blurt, Master-Constable.

'As You Like It' 1 mal, in:
The Spanish Gipsy.

'Second Part of Henry IV'. 1 mal, in:
Your Five Gallants.

'Henry V.' 1 mal, in:
Your Five Gallants.

Und die Lancaster-Tetralogie 1 mal, in:
The Mayor of Queenborough.

Die 5 Middleton'schen Stücke, in denen sich keine Reminiscenzen an Shakspere finden (*A Trick to Catch the Old One; No Wit, No Help Like a Woman's; Women Beware Women, The Widow* und *A Game at Chess*) gehören, mit Ausnahme von *A Trick to Catch the Old One* (1607), in eine späte Zeit von Middleton's dichterischem Schaffen. Wie es erklärlicherweise die frühen, vorzüglich die Anfängerstücke [1]) sind, in denen die größte Unselbständigkeit herrscht. An erster Stelle sind hier zu nennen: 'The Mayor of Queenborough', 'Blurt, Master-Constable', 'The Phoenix' und 'The Family of Love'. Doch auch in seinen späteren Stücken geht Middleton nicht immer eigene Wege: Die Tragikomödie 'The Witch' ist hier das beste Beispiel.

Auch muß hervorgehoben werden, daß die Reminiscenzen, die Middleton verwertete, fast nie äußerlicher Natur sind: in der Regel ist es ein schon in eine bestimmte künstlerische Form gegossener Inhalt, den er mit mehr oder minder kenntlichen Umbiegungen für seine Zwecke verwendet.

Von Shakspere'schen Stücken schuldet er in dieser Hinsicht am meisten:

'Richard III.', 'Henry IV.' I und II, 'Romeo and Juliet', 'Measure for Measure', 'Hamlet' und 'Macbeth'.

---

[1]) Die drei ersten dramatischen Versuche Middleton's sind leider verloren gegangen.

Die Tatsache, daß sich in Shakspere's Werken nicht eine einzige Stelle findet, die als eine Reminiscenz an Middleton gedeutet werden kann, findet ihre Erklärung erstlich in dem Umstand, daß Middleton 6 Jahre jünger ist als Shakspere, sodann in der Verschiedenheit der Gebiete, in denen die beiden Dichter ihr Bestes leisteten (Shakspere hat sich nie in der bürgerlichen Sphäre versucht); und endlich in der einfachen Überlegung, daß wohl der Starke den Schwachen, nicht aber der Schwächere den Stärkeren anziehe.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

